This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

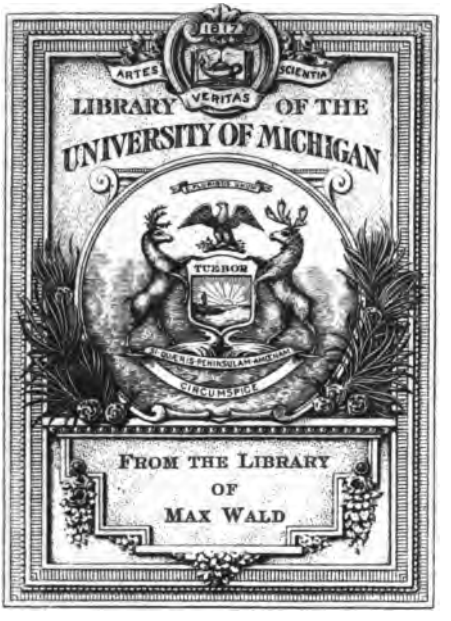
About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

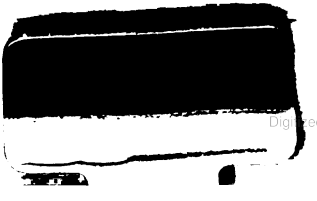
MUSIC
ML
1255
.W41
1901

A 1,044,749

Digitized by Google



THE GIFT OF
MRS. L. BROOKS JONES



Digitized by Google

10-1-17

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Symphonie nach Beethoven.

Digitized by Google

Dieser Vortrag wurde in verkürzter Fassung gehalten in Berlin am 11. Februar, in Bremen am 15. März, in München am 26. März und in Hamburg am 9. April 1897.

Digitized by Google

Die

Symphonie nach Beethoven

von

Felix Weingartner

Zweite, umgearbeitete Auflage

Leipzig
Verlag von Breitkopf und Härtel
1901

Digitized by Google

MUSIC - X
ML
1255
.W41
1901

Alle Rechte vorbehalten

Digitized by Google

GIFT
MRS. L. B. JONES
2-1-57

Verehrte Damen und Herren!

Wenn Sie auf einer Wanderung durch ein schönes Gebirgsthal ganz in Betrachtung und Bewunderung eines gewaltigen Bergriesen versunken sind, dessen ehrwürdiger, schneebedeckter Gipfel aus schimmernder Ferne zu Ihnen herüberleuchtet, — wenn Sie dann vielleicht Denjenigen glücklich preisen, der im Stande ist, diese Höhe zu erklimmen und den herrlichen Fernblick zu genießen, und es träte plötzlich Jemand zu Ihnen, der im Ernste spräche: „Ich will noch über diesen Gipfel hinaus in die blaue Luft klettern", so wären Sie sich sofort darüber klar, daß Sie es zum mindesten mit einem tollkühnen Phantasten zu thun hätten. So Mancher von Ihnen würde nicht über ihn lachen, sondern Wehmuth bei seinem Anblick empfinden.

Ein leises Gefühl der Wehmuth ergreift mich auch immer, wenn mir voll und innig zum Bewußtsein gekommen ist, wie groß Beethoven war, wenn ich von der unendlich tiefen Bedeutung seiner Tonschöpfungen so recht inbrünstig durchdrungen bin, und dann daran erinnert werde, daß es viele Componisten

Digitized by Google

gegeben hat und noch giebt, die es unternommen haben, nach ihm noch Symphonieen zu schreiben. Angesichts der unerschöpflichen Fülle von Empfindungen und Gedanken, die Beethoven durch seine Musik ausgesprochen hat, erscheint es wahrhaftig fast als ein wahnwitziges Unternehmen, vergleichbar dem, über einen gewaltigen Berggipfel noch hinausklettern zu wollen, wenn Werke in ähnlicher, äußerer Fassung und oft noch mit größeren äußerlichen Mitteln wie die Beethoven's geschrieben werden, ohne daß der Autor dieselbe seelische Kraft und Tiefe, wie sie Beethoven zu eigen war, zur Aeußerung einer Gefühlsskala besitzt, die sich zwischen zartester Liebesempfindung und gewaltigster Leidenschaft, zwischen derbstem Humor und metaphysischer Entrücktheit bewegt. R. Wagner gießt seinen beißenden Spott über die nach-Beethoven'schen Symphoniker aus. Er wundert sich, daß die Componisten in Beethoven's Schöpfungen nur das Formale erblickten und lustig weiter Symphonieen darauflos componirten, ohne zu empfinden, daß die „letzte" Symphonie, die Neunte Beethoven's, die er als äußerste, mögliche Emanation der Musik als Sonderkunst, als direkten Uebergang zu dem „von aller Unbestimmtheit im künstlerischen Schaffen erlösenden" Gesammtkunstwerk bezeichnet, schon geschrieben war, mit ihr somit die Lebensfähigkeit und Berechtigung der symphonischen Produktion in sich selbst erlöschen müsse. — Indem ich auf Wagner's breite darauf bezügliche

Digitized by Google

Ausführungen in „Oper und Drama" verweise, lasse ich einstweilen dahingestellt, ob er mit diesen seinen Behauptungen ganz im Recht ist und möchte vorerst nur die Thatsache feststellen, daß allerdings keine der nach Beethoven componirten Symphonieen, trotzdem manche von ihnen vortreffliche, mitunter sogar geniale Musik enthält, den Werth einer Beethoven'schen erreicht, geschweige denn übertroffen hat. Wenn wir heute in die Zwangslage versetzt werden könnten, entweder eine Beethoven'sche oder alle nach ihm componirten Symphonieen vernichten zu müssen, so glaube ich annehmen zu dürfen, daß wohl keiner von uns so grausam und so thöricht wäre, den Tod der einen Beethoven'schen zu wünschen, wäre es auch nicht einmal eine von seinen allergrößten.

Es drängt sich uns, wenn wir zunächst die Möglichkeit von werthvollen nach-Beethoven'schen Symphonieen in's Auge fassen, die Frage auf, was wohl in einer Form, die fest geschlossen in sich dasteht, die im Verhältniß ihrer einzelnen Theile, ja selbst in der Abwechslung der Tonarten fast unverrückbar geregelt erscheint, noch gesagt werden konnte, nachdem ein Meister sie mit so gewaltigem Inhalt erfüllt hatte, daß sie sich dafür zu klein erwies, und der Meister am Ende selbst, nachdem er das Ungeheuerste in ihr ausgesprochen hatte, die nunmehr als Fessel empfundene zerbrach, wie es Beethoven im letzten Satze seiner neunten Symphonie sowie in einigen seiner letzten Sonaten und Quartette gethan

Digitized by Google

hat. Wir werden weiter fragen, ob es nicht nur ein experimentelles, aber nicht mehr ein impulsiv künstlerisches Bestreben ist, wenn ein Componist die Trümmer der von Beethovens Gedanken zersprengten Form zusammensucht und sich bemüht, sie zu einem Ganzen zu leimen und die Risse zu überkleistern; ja, wir werden sogar fragen dürfen, ob wohl die Componisten die solches unbesorgt gewagt haben, von Beethovens wirklicher Größe eine ausreichende Vorstellung gehabt haben. — Dem allen gegenüber ist sofort nachdrücklichst zu erwidern, daß das Verlassen der gewohnten Form bei Beethoven nicht etwa, nachdem es einmal erfolgt ist, nunmehr immer geschieht, also durchaus nicht den Charakter eines bewußten Princips trägt. Auf die einer freien Phantasie ähnliche Sonate op. 101 folgt die in ihren vier riesigen Sätzen formal vollkommen abgerundete, monumentale op. 106, auf die wieder freier gestalteten Sonaten in E-dur und As-dur die letzte in C-moll op. 111, die, wenn man vom Fehlen des üblichen raschbewegten Finale absieht, derartig vollendet in der Form ist, daß Bülow sie mit Recht als ein Muster ihrer Gattung bezeichnen konnte. Die beiden über das gewöhnliche Maaß hinausgehenden Quartette in B-dur und Cis-moll stehen zwischen den von den früheren Quartetten formal in nichts abweichenden in Es-dur und A-moll. Jedenfalls ist klar, daß Beethoven nur dann die übliche Form verließ, wenn ihn die Anlage des ganzen

Digitized by Google

Werkes dazu nöthigte, daß er die Form an sich aber keineswegs als abgethan oder überlebt betrachtete, nachdem er in einzelnen Fällen über sie hinausgegangen war. Im Angesicht der angeführten Beispiele kann auch die Vermuthung mit vollem Recht aufgeworfen, wenn auch nie zur Gewißheit geführt werden, ob Beethoven, wäre er am Leben geblieben, nach der neunten nicht wieder eine Symphonie in der alten Form geschaffen hätte, welche Wagner's Hypothese von der „letzten Symphonie" überhaupt niemals hätte entstehen lassen. — Mit mehr Aussicht auf eine vollgiltige Antwort werden wir heutzutage, wenn wir sehen, daß ein Componist ungeheure instrumentale und vielleicht auch vocale Mittel häuft, um nun auch ein über die alte Form hinausgehendes Tongebilde zu Stande zu bringen, die Frage stellen dürfen, ob es hier auch wirklich die mächtige Intention und nicht etwa nur die Masse der Mittel war, welche die Form zersprengt hat. In diesem Falle wird kein Phönix der Asche der verglühenden Formtrümmer entfliegen, sondern dem zerbrochenen Gefäße ein dicker, wunderlicher Brei entquillen, und dumpf zu Boden klatschen. Andererseits wird man bei einem wirklich bedeutenden Werke, nachdem es den ihm sicher beschiedenen Kampf mit zeitgenössischer Kurzsichtigkeit siegreich bestanden hat, in seiner formalen Gestaltung und Instrumentation, mögen sie auch noch so sehr vom Gewohnten abweichen, nur nothwendige Mittel zur Verkörperung des vom Tondichter

Digitized by Google

Gewollten erkennen; man wird es nicht mehr nach den alten Gesetzen messen, sondern neue Gesetze aus ihm abzuleiten suchen. — Der Grund des unleugbaren Rückganges der symphonischen Produktion seit Beethoven's Tode scheint mir also nicht in einer Ueberreife der symphonischen Form, sondern viel tiefer zu liegen.

Keine musikalische Kunstform hat sich in so merkwürdig kurzer Zeit von ihrem Entstehen zu einem bis jetzt unüberschrittenen Höhepunkt entwickelt, wie die Symphonie. Dem Liede z. B., trotzdem es bereits am Anfange dieses Jahrhunderts seinen ersten Großmeister gefunden hat, erschließen sich heutzutage durch die innige Verschmelzung von Wort und Ton, welche sich ihrerseits wieder dem durchaus melodischen Charakter des Liedes anzuschmiegen hat, neue Bahnen, und so manches seit Schubert's Tagen componirte Lied hat den Vergleich mit jenen unsterblichen Gesängen nicht zu scheuen. Dem musikalischen Drama stehen durch R. Wagner's reformatorische That unzählige Wege offen, die nur von der Wahl und dichterischen Ausgestaltung der Stoffe abhängen. Bedenken Sie hingegen, daß J. Haydn ungefähr um das Jahr 1760 seine ersten Symphonien schrieb und daß 1823, also nur 63 Jahre später, sich die unbegreiflich großartige Entwicklung von harmlos heiterem Spiele zur erhabensten Tragödie bereits vollzogen hatte, und die neunte Symphonie Beethovens entstanden war. Ueber 73 Jahre sind seit dem Erscheinen dieses Wunderwerkes bis auf den

Digitized by Google

heutigen Tag verflossen, und noch immer trägt es im Reiche der Symphonie unbestritten die Krone. Wie man fast überall bemerken kann, daß auf die höchste Blüthe ein zeitweiliger Rückgang, oft ein gänzlicher Verfall erfolgt, so glaube ich, daß die Natur auch auf diesem Gebiete, nachdem sie in der Zeit von zwei Menschenaltern das Denkwürdigste gezeitigt, nachdem sie Haydn, Mozart und Beethoven hervorgebracht hatte, eine relative Ruhepause eintreten lassen mußte, um nach der übergewaltigen Anstrengung gleichsam aufathmen zu können; lediglich darin, daß sie keine Genies mehr hervorgebracht hat oder hervorbringen konnte, wie jene drei großen Meister, scheint mir der Grund zu liegen, daß auch keine Symphonieen mehr entstanden sind, die den Werken dieser Meister ebenbürtig sind, nicht aber in einem Aufgehen der Musik in das Gesammtkunstwerk und einer daraus erfolgenden Nicht-Berechtigung der Musik als einzelner Kunst. Wagner selbst scheint später von dieser in „Oper und Drama" so schroff ausgesprochenen Ansicht wenigstens theilweise zurückgekommen zu sein, indem er in seiner Schrift „Ueber die Anwendung der Musik auf das Drama" (10. Band der ges. Schriften) unter gewissen Bedingungen die Möglichkeit von Symphonieen, „über welche sich wiederum auch etwas sagen ließe", zugiebt. Um zu einer eingehenderen Betrachtung dieser dort nur angedeuteten Möglichkeit zu kommen, wollen wir das bisher auf dem Gebiete

Digitized by Google

der Symphonie Geleistete in seinen Hauptpunkten theils ausführlich, theils kurz an uns vorüberziehen lassen.

Haydn lernt die Sonaten Ph. E. Bach's, freiere, weltlichere Ausgestaltungen der Suiten seines großen Vaters kennen und schafft ähnliche Gebilde für die Hauskapellen der fürstlichen Herren, bei denen er als Musikdirektor angestellt ist. Entzückende Meisterwerke, die, wie alle Hervorbringungen des echten Genius, ewig leben und alle sogenannten „Richtungen" überdauern werden, entspringen seiner kindlich sonnigen Frohnatur. Mozart ist tiefer angelegt als Haydn. Im Kampf des Daseins viel härter, — viel zu hart mitgenommen, so daß sein zarter Körper frühzeitig aufgerieben wurde, zeigt er in seinen Compositionen vielfach den Ernst, der über seinem Leben lag. Die sanfte Melancholie der G-moll-, die herbe Strenge der C-dur-, der majestätische Ernst in den zwei ersten Sätzen der Es-dur-Symphonie sind Mozart eigenthümliche Züge, die Haydn's Instrumentalwerken fremd sind. Seine individuelle Bedeutung offenbart sich aber vor allem in der Oper; die Töne, die er in der letzten Scene des „Don Juan" und in der „Zauberflöte" anschlägt, die weithin weisenden Fingerzeige, die er durch seine Behandlung des Orchesters im „Figaro" giebt, finden sich in seinen Symphonieen noch nicht. — Auch Beethoven fußt in seinen zwei ersten Symphonieen noch auf seinen Vorgängern.

Digitized by Google

Hätte es das Unglück gewollt, daß er nach Vollendung seiner D-dur-Symphonie gestorben wäre, so hätte niemand von Dem, was er thatsächlich war, eine Ahnung haben können. — Da geschieht ein Wunder! — Eine große Erscheinung in der politischen Welt, der erste Consul Frankreich's begeistert den jungen Musiker derart, daß er ihn in einem großen Tongedicht feiern muß, und — wie Athene aus dem Haupt des Zeus entsprungen — steht die Heroische Symphonie vor uns. Einen ähnlichen Riesenschritt wie Beethoven von seiner zweiten zur dritten Symphonie hat außer ihm kein Künstler jemals gemacht. Er empfand es in der Tiefe seiner großen Seele, daß das ideale, von den Schlacken der Menschlichkeit befreite, ich möchte sagen, das wahrhaftige Leben eines Helden und die volle Würdigung seines Werthes erst nach seinem Tode beginnt, denn nur im ersten Satze seiner Symphonie zeigt er uns den Helden selbst in seinem gewaltigen Ringen und Streben, in seiner siegenden Vollkraft; schon im zweiten stimmt er die grandiose Klage um seinen Tod an, und zeigt uns im dritten, dem auffallend kurzen Scherzo, ein Bild der Menschen, die einen wie den anderen Tag, nur mit sich selbst beschäftigt, dahinhuschen, mit einem Scherz, mit Gleichgiltigkeit an dem Erhabenen vorbeieilen und seiner höchstens mit einer tönenden Fanfare gedenken. — Im letzten Satze strömen dann die Völker aus allen Enden der Erde herbei und tragen Bau-

Digitized by Google

steine zusammen für ein des nun voll erkannten Helden würdiges Denkmal. Dieser Satz steht an Kühnheit der Conception und polyphonen Durchführung noch über den beiden ersten und läßt das vielbewunderte Fugenfinale in Mozart's Jupitersymphonie wie das Spielzeug eines Kindes erscheinen. Wenn dann die Hülle des Denkmals fällt, die Töne der Weihe erklingen und Aller Augen thränenfeucht zu dem Bilde des Vergötterten aufschauen, dringen Klänge an unser Ohr, die verkünden, daß mit dieser Symphonie die Tonkunst mündig geworden ist, eine Sprache zu reden, für die sie vordem kein Organ zu besitzen schien.

Wie Beethoven von einem Wunderwerke zum anderen weiterschreitet und endlich sein Schaffen mit der Neunten Symphonie krönt — wer verweilte nicht gerne dabei! — Aber ich will Ihnen ja nicht von Beethoven selbst, sondern von dem, was nach ihm gekommen ist, erzählen. Vielleicht bin ich vom eigentlichen Thema meines Vortrags schon zu weit abgewichen, aber wie es uns auf einer Wanderung im Gebirge — um das Gleichniß des Anfangs herbeizuholen — wenn wir wissen, daß der ehrwürdige Schneegipfel, den wir bewundernd angestaunt haben, bei der nächsten Biegung des Weges verschwinden wird, ein Bedürfniß ist, stehen zu bleiben und noch einmal die Herrlichkeit seines Anblicks zu genießen, so drängte es mich auch hier, ehe ich mich neueren

Digitized by Google

Erscheinungen zuwende, wenigstens über ein Werk von Beethoven länger zu sprechen, ehe er unserem Gesichtskreise für heute entschwinden und später nur wie aus weiter Ferne einigemale sichtbar werden wird. —

* * *

Wenn wir den Blick nunmehr von unserem Bergriesen ab und der umliegenden Gegend zugewendet haben, so finden wir so manche anmuthige Hügellinie, so manche romantische Felspartie, die uns außergewöhnlich fesseln und befriedigen kann. Aehnlich verhält es sich mit den nach-Beethovenschen Symphonien. Wir werden Schönes und Werthvolles bei ihnen finden, aber wie von jenem Bergriesen, so müssen wir uns auch von Beethoven vollständig abwenden, um ihnen näher kommen zu können.

Noch dicht neben Beethoven stehend, mehr sein Zeitgenosse, als sein Nachfolger zu nennen, zeigt sich uns eine wundersame Musiker-Erscheinung — Franz Schubert.

Wohl keinem anderen Tonsetzer war eine derartige Fülle von reinmelodischer Phantasie, ein derartiger Reichthum der musikalischen Erfindung, verbunden mit tiefster und zartester Innigkeit des Gemüthes verliehen, wie ihm. Finden wir bei Beethoven überall, wo es uns vergönnt ist, in die Werkstätte seines Geistes zu schauen, ein gewaltiges Ringen, ein

Digitized by Google

zielbewußtes Arbeiten, den endgiltigen musikalischen Ausdruck seiner Gedanken zu finden, so sehen wir Schuberts Einfälle wie aus einer unversieglichen Quelle hervorsprudeln und wahllos, in naiver Freude über ihr Dasein festgehalten werden. Die große Zahl seiner Werke im Verhältniß zur so kleinen seiner Lebensjahre setzt uns in Erstaunen. Nur 31 Jahre alt ist er geworden und hat quantitativ mehr geschaffen als die anderen Großmeister der Tonkunst. Sein ganzes Wesen war vollständig von Musik erfüllt und durchtränkt, so daß er immer und immerfort producirte und ohne zu sichten oder an seinen Schöpfungen zu feilen, seine Einfälle niederschrieb. Dabei war er eine liebenswürdige, heitere, durch und durch wienerisch gemüthliche Natur, die Mißlichkeiten leicht überwand. Die Nothlage seines ärmlichen Lebens konnte die göttliche Stimme in seinem Innern nicht zum Schweigen bringen.*)

*) Eine Anekdote aus seinem Leben, die mir der frühere Münchener Hofkapellmeister Franz Lachner, der in seinen jungen Jahren mit Schubert bekannt und befreundet war, im Jahre 1886 erzählt hat, möge hier wiedererzählt werden. Lachner hatte Schubert an einem schönen Tage aufgefordert, mit ihm einen Ausflug auf's Land zu machen. Schubert hatte große Lust, konnte aber nicht mitmachen, da er keinen Pfennig in der Tasche hatte. Da es Lachner ungefähr ebenso ging, so war guter Rath theuer. Schubert übergab Lachner ein Heft Liedermanuscripte mit der Bitte, es seinem Verleger zu bringen und Honorar dafür zu bekommen. Er selbst, sagte er, traue sich schon gar nicht mehr hin, weil er so oft abgewiesen worden

Digitized by Google

Die geradezu fabelhafte Produktivität Schuberts hatte freilich auch den Nachtheil, daß seiner Feder oft Unbedeutendes und Oberflächliches entfloß, das der Aufbewahrung für spätere Zeiten nicht werth gewesen wäre. Ja man wird sogar die größere Hälfte seiner Compositionen dazu rechnen müssen; aber seine über das Mittelmaaß hinausreichenden Werke stellen ihn für alle Zeiten in die Reihe der größten Meister. — In einem Nachruf für Johannes Brahms las ich jüngst die Behauptung, Brahms sei deßhalb nicht eigentlich genial gewesen, weil er die Musik nicht mit neuen Formen bereichert habe. Wie ungenial müßte dann erst Schubert gewesen sein, der uns wahrlich keine neuen Formen geschenkt, wohl aber die alten mit überaus reichem und individuellem Inhalt erfüllt hat; in seiner Individualität liegt aber eben seine Genialität. — Er war der Lyriker κατ' εξοχην. Was er schrieb, das heiterste wie das

---

sei. Der Verleger, Lachner nannte Diabelli — zeigte sich nun auch sehr unwillig, „wieder was von dem Schubert" zu nehmen, dessen Lieder, wie er eifrig versicherte, gar nicht gekauft würden. Schließlich ließ er sich aber doch erweichen und gab für die Manuscripte ganze — fünf Gulden! Kreuzvergnügt machten die beiden Freunde nun ihre Landpartie und als sie in einem Wirtshaus ein Spinett fanden, improvisierte Schubert Lachner schon wieder einige Lieder vor, die ihm unterwegs eingefallen waren. Lachner konnte sich leider nicht mehr genau erinnern, welche es waren, versicherte mir aber, es sei eines darunter gewesen, welches jetzt zu den berühmtesten gehört. —

Digitized by Google

tragischeste, erscheint gleichsam durchsetzt von jenem unendlich weichen, melodischen Elemente, das uns seine Gestalt immer wie durch Thränen sanfter Rührung erschauen läßt. Eine beglückende Wärme entströmt seiner Musik. — Denken Sie an die große C-dur-Symphonie! Schubert selbst hat sie wahrscheinlich nie gehört und wir müssen mit Schauder daran denken, daß sie verschollen geblieben wäre, wenn Robert Schumann sie nicht lange nach Schuberts Tode in Wien aufgefunden hätte. Wie groß steht sie vor uns da in ihren vier herrlichen Sätzen, dem lebensvollen, kraftstrotzenden ersten, dem zigeunerhaft-romantischen zweiten mit der wunderbar geheimnißvollen Hornstelle, (dem „himmlischen Gast" wie Schumann so schön sagt), dem prächtigen Scherzo und dem von gigantischem Humor erfüllten Finale! Keine gesuchten harmonischen Effecte, keinerlei polyphone Combinationen erwecken unser Interesse und dennoch vermag uns dieses Werk trotz der für eine Symphonie ungewöhnlich langen Dauer von einer Stunde ohne Unterbrechung zu fesseln und mit sich fortzureißen. Es ist mir unbegreiflich, daß es noch immer Verdrießliche giebt, welche diese Symphonie zu lang finden, ja sogar Kürzungen in ihr verlangen. Ich gehöre nicht zu ihnen und gestehe, daß ich, wenn ich dieses Werk gut aufgeführt höre oder selbst aufführe, immer die glücklichste Empfindung habe und mich in Musik geradezu *berausche*. Das freie Dahinfliegen durch

Digitized by Google

einen lichtdurchtränkten Aether erweckte vielleicht ähnliche Gefühle. Die Natur hat uns diese Wonne versagt; große Werke der Kunst können sie geben. — Noch höher vielleicht als die C-dur-Symphonie stehen die zwei Sätze, die uns von der in H-moll erhalten sind. — Im Allgemeinen ist es gewiß ein Unglück, wenn einem Autor nicht vergönnt ist, sein Werk zu vollenden; für diese Symphonie möchte ich es fast ein Glück nennen, daß sie unvollendet geblieben ist. Der erste Satz ist von so tragischer Größe, wie sie außer Beethoven kein Symphoniker und Schubert selbst nur in einigen seiner Lieder erreicht hat; das von den Violoncellen gespielte Seitenthema halte ich für eine der herrlichsten Eingebungen, die jemals einem Musiker auszusprechen vergönnt war. Was uns im ersten Satze als seelischer Kampf erschütterte, klingt im zweiten mild und verklärend aus, als ob der Tondichter bereits den ewigen Gefilden zuschwebte. Dieser Schluß ist nach meinem Gefühle so befriedigend, daß ich niemals das Verlangen gehabt habe, nach diesen zwei Sätzen noch eine Fortsetzung des Werkes zu hören. Man könnte glauben, daß Schubert, ähnlich wie Beethoven in den Claviersonaten op. 109 und 111, mit dem langsamen Satze habe schließen wollen, wenn nicht die vom Anfang abweichende Tonart desselben auf die geplante Fortsetzung schließen ließe. Thatsächlich existirt auch der instrumentirte Anfang und die weitere Skizze eines zur H-moll-

Digitized by Google

Symphonie gehörigen Scherzo, welches jedoch die Bedeutung der ersten Sätze, wenn man nach dem Vorhandenen urtheilen darf, nicht erreicht hätte. — Schubert erscheint in der Größe und Gewalt seiner Empfindung, verbunden mit dem weichen, lyrischen Elemente, das seine Werke wie ein rother Faden durchzieht, als eine edle, gewissermaaßen weibliche Ergänzung zu Beethoven; die beiden großen Symphonieen, in denen seine bedeutsame Individualität vollkommen zur Darstellung gelangt, sind die einzigen, die denen Beethoven's nahezukommen vermögen. Dasselbe gilt auf dem Gebiete des Streichquartetts von seinen Quartetten in D-moll und G-dur.

Der zweite große Zeitgenosse Beethoven's, der Componist des „Freischütz" hat wohl auf dem Gebiete der Claviersonate, nicht aber auf dem der Symphonie Hervorragendes geschaffen. So wenden wir uns denn von Schubert zu den eigentlichen nach-Beethoven'schen Symphonikern, zunächst zu dem gewandten und eleganten Felix Mendelssohn. Von ihm kann man sagen, daß er das Sprichwort „Es fällt kein Meister vom Himmel" entkräftige. Wer im Alter von 17 Jahren, wo Andere kaum die Kinderschuhe vertreten haben, die Sommernachtstraum-Ouverture componirt, der ist thatsächlich als Meister vom Himmel gefallen. Wenn wir allerdings an die Elfen denken, die uns Weber im „Oberon" zeigt, so werden wir Wagner beistimmen müssen, der in Be-

Digitized by Google

ziehung auf die Sommernachtstraum-Ouverture sagt, das seien keine Elfen, sondern Mücken. Die formale Vollendung aber und die zielbewußte Sicherheit der Erfindung und Faktur, welche der Componist in dieser Ouverture und dem noch vorher entstandenen Streich-Octett, einem wahren Muster an klangschöner Behandlung der Saiteninstrumente, aufweist, nöthigen uns staunende Bewunderung ab und sind in so jungen Jahren nur von Mozart erreicht worden. Von außen hatte Mendelssohn, nachdem er diese Stücke componirt hatte, nichts mehr zu lernen. Was er noch hätte besitzen müssen, um denen seiner Vorgänger ebenbürtige Werke zu schaffen, konnte er sich nicht aneignen; es hätte in ihm liegen müssen, — da aber lag es nicht. Eine vornehme, liebenswürdige, poetisch und geistreich hervorragend veranlagte Natur spricht zu uns aus seinen, uns von ihm überlieferten menschlichen Eigenschaften, aus seinen Briefen und aus seiner Musik. Tiefe Innerlichkeit und Leidenschaft hat er nicht besessen. Vergleichen Sie mit der Ouverture die ganze übrige Musik zum „Sommernachtstraum". Sie ist vier Jahre vor seinem Tode, also volle 17 Jahre später componirt, wie die Ouverture. Fast das ganze Schaffen Mendelssohns liegt dazwischen und dennoch scheint es, als wäre Alles in einem Zuge componirt, so wenig Verschiedenheit ist zu entdecken. Vergleichen Sie im Gegensatz dazu Werke anderer großer Meister, zwischen deren Entstehung eine größere Spanne Zeit

Digitized by Google

liegt; vergleichen Sie den „Fliegenden Holländer“ mit dem „Tristan“, Beethoven's erste mit seiner siebenten Symphonie! Welch gewaltiger Unterschied! Mendelssohn hat nicht so wie andere schaffende Künstler eine Entwicklung, ein Wachsen aus sich selbst heraus durchgemacht. Von Anfang bis zum Ende seines Lebens und Schaffens blieb er der vom Himmel gefallene Meister; ob er Clavierstücke, Lieder, Symphonieen, Oratorien, Opernfragmente schrieb — überall dieselbe Formvollendung, derselbe harmonische Sinn für Orchesterbehandlung, dieselbe Noblesse, — dieselbe Kühle. — Von seinen Symphonieen haben sich zwei, die in A-dur und A-moll bis auf die heutige Zeit erhalten. Beide verdanken ihre Entstehung landschaftlichen Eindrücken, für die Mendelssohn besonders empfänglich war. Sie haben dadurch vor der nüchternen Reformationssymphonie und dem „Lobgesang“ den Vortheil, einer lebhaften Anregung entsprungen zu sein und dadurch auch lebhafter zu wirken, als jene beiden, heute wohl nur mehr dem Namen nach existirenden Werke. Auch in ihnen spricht sich, sowie in Schubert's Symphonieen, die Individualität ihres Schöpfers *ganz* und *vollkommen* aus. Der wesentliche Unterschied liegt nur in den *Individualitäten der beiden Meister selbst*. Ein Raphaël malt die heilige Cäcile, ein Jan van Huysum ein kleines Blumenstück. Die *Meisterschaft als solche* wird man diesem in nicht ge-

Digitized by Google

ringerem Maaße zusprechen müssen, als jenem. Unter Meisterschaft verstehe ich überhaupt die Fähigkeit, seine Individualität in der betreffenden Kunst vollkommen und ohne Rest aussprechen zu können, wozu als wesentliches Accidens die rein technische Gewandheit gehört, die aber, wenn obige Fähigkeit vorhanden ist, durch Fleiß stets erworben werden kann und erworben wird. Der Meisterschaft zu Grunde liegend und in den betreffenden Werken als Wirkung sich äußernd ist eine große Wahrhaftigkeit, die nicht mehr giebt, als sie kann. Diese Wahrhaftigkeit besaß Mendelssohn in hohem Grade, weßhalb er, wenn auch vermöge seines Wesens nicht als große, so doch als ganze und nach innen und außen vollendete Erscheinung vor uns steht. Daher zeigen auch seine Compositionen jene trotz des Mangels an starkem seelischen Leben sympatische Vollkommenheit, die uns einer Frage nach dem Wie gänzlich überhebt und nur noch das Was der künstlerischen Persönlichkeit in Betracht ziehen läßt. — Seine Nachfolger können den gleichen Grad der Meisterschaft nicht für sich in Anspruch nehmen. — Von Mendelssohn's beiden erwähnten Symphonieen gebe ich der in A-moll, der sogenannten „schottischen" den Vorzug. Der erste Satz, offenbar in ähnlicher Stimmung entstanden, wie die schöne Hebriden-Ouverture, ist besonders werthvoll, während ich mich bei den drei übrigen des Gefühles

Digitized by Google

der klangschönen Oberflächlichkeit nie erwehren konnte. Auch von der A-dur-Symphonie, der sogenannten „italiänischen“ ist mir der frische, lebendige erste Satz der liebste; der letzte „Saltarello“ betitelte soll ein Stück italienisches Volksleben schildern. Vergleicht man damit den „Carneval romain“ von Berlioz, der dasselbe ausdrückt, so fällt der Vergleich sehr zu Gunsten des letzteren aus. Ich hörte einmal — ich weiß nicht mehr von wem — in Beziehung auf diese beiden Stücke den treffenden Vergleich: Mendelssohn steht zur Carnevalszeit auf dem Balcon eines römischen Hauses und wirft, liebenswürdig lächelnd, mit behandschuhten Händen Confetti in die wogende Menge; Berlioz mischt sich aber unter das geputzte Volk und macht die tollsten Späße selbst mit. —

Mit Mendelssohn begann eine Epoche der Musik, die meistens als die neu-klassische bezeichnet wird. Ihre Vertreter bleiben den formalen Traditionen der Altmeister treu, tragen aber in die Musik ein sentimentalisches, mitunter mystisch-verschwommenes Element hinein, das gegenüber der naiv-objectiven Darstellungsweise ihrer Vorgänger das Bedürfniß der subjectiven Ausdeutung erweckt. Die Ritterlegenden und Märchen des Mittelalters erstehen zu neuen Leben, die Elfen- und Geisterwelt umhüllt die klassischen Schönheitsideale mit spukhaften Nebel. Es beginnt das sogenannte „Hineingeheimnissen.“ Analog einer fast gleichzeitigen Periode unser deutschen Dicht-

Digitized by Google

kunst hat man diese neu-klassische Epoche der Musik auch die romantische genannt und ihre Vertreter bald hier, bald dort eingereiht. Mendelssohn ist stets der in seiner kleinen Sphäre vollendete, objektive Künstler geblieben; er verdient im Verhältniß zu den Altmeistern vor allen Anderen das Prädikat „Neu-Klassiker." Der erste und eigenthümlichste der subjectiven Romantiker, wenn wir hier von dem objectiven, dem klassischen Romantiker Weber absehen, ist Robert Schumann. Dieser ist eine Mendelssohn diametral entgegengesetzte Individualität. Dort alles nach außen, hier alles von innen; dort ein Fertigsein mit sich selbst in den frühesten Jahren, hier ein ungestümes Vorwärtsdrängen, ein Ringen nach Neuem und Vollkommenerem bis zum Tode. In der ersten Periode seines Schaffens begegnet er uns nur als Claviercomponist. Er legt seinen Stücken poetische Bilder unter; den Namen seiner Jugendliebe faßt er in ein Thema und schreibt Variationen darüber; die bunten Bilder des Carnevals geben ihm die Inspiration zu einem der geistvollsten Clavierwerke, das wir besitzen; Hoffmann's phantastische Erzählungen regen die „Kreisleriana" und die bedeutende Fis-moll-Sonate an; den „zwei Seelen, die in seiner Brust wohnen" substituirt er zwei Persönlichkeiten „Florestan" und „Eusebius" und schreibt bald dem einen, bald dem andern dieses oder jenes seiner Werke zu. Von der Kritik und den zünftigen Musikern heftig

Digitized by Google

gescholten, schließt er mit gleichgesinnten Freunden den Ring der „Davidsbündler“ und tanzt den „Philistern“ derb und humorvoll auf dem Buckel herum. Um es vorweg zu sagen — als Clavier-componist hat Schumann das weitaus bedeutendste geleistet. Hier besitzt auch er die Wahrhaftigkeit der großen Meister, ganz das zu sein, was er ist und nicht mehr sein zu wollen. Neue, kühne Ideen sprechen aus diesen Werken zu uns und mit ungeschwächtem Entzücken nehmen wir noch heute die Darbietungen seiner reichen Phantasie entgegen. Auch die Behandlung des Claviers ist vollkommen originell, vom Hergebrachten abweichend und dem Geiste des Instrumentes sowie den musikalischen Gedanken angepaßt, daher vollendet, während sein Orchestersatz, wie wir nachher sehen werden, so gut wie alles zu wünschen übrig läßt.

Erst im Alter von 31 Jahren wendet er sich den größeren Kunstformen, u. a. auch der Symphonie zu. Eine solche zu componiren mußte damals dem jungen Tondichter wohl wie eine Preis-Aufgabe erscheinen, den Preis zu gewinnen als das Höchst-Erstrebenswerthe. — Auch noch später galt es an manchen Orten als das wichtigste Pensum, ich möchte sagen als musikalisches Abiturienten-Examen, eine Symphonie zu componiren. Am Leipziger Conservatorium, das — wenigstens zu meiner Studienzeit — Mendelssohn's Geist ehrfurchtgebietend regierte, wurde mir und

Digitized by Google

meinen damaligen Collegen gerathen, sich zuerst in kleineren Formen, wie Clavierstücken u. s. w. zu versuchen, dann allmählich zur Sonate, zum Quartett aufzusteigen und bei der Symphonie, dem Alpha und Omega aller Musik, selig zu enden, als ob die Kunst eben nichts weiter wäre als Form und wieder Form und man nur darin zu Hause sein müsse, um was Rechtes vorzustellen. Einer der dortigen Lehrer sagte zu uns jungen Leuten, denen Wagner's Werke Köpfe und Herzen mächtig bewegt hatten: „Lassen Sie Wagner einmal probiren, eine Symphonie zu schreiben, dann werden Sie sehen, wie wenig er kann." Wir alle kannten damals freilich Wagners im Inhalt nicht bedeutende, im Bau aber sehr vollendete Jugend-Symphonie noch nicht; sie hätte uns belehrt, daß ihm die Beherrschung der alten Form keineswegs Das war, was in dem bekannten Märchen dem Fuchs die Trauben. Auch das Siegfried-Idyll und vor allem die Faust-Ouverture, dieses wundervolle Stück, der Inbegriff einer „Tragischen Ouverture", hätte doch über sein Verhältniß zur symphonischen Musik einigermaaßen Klarheit verbreiten sollen. Freilich wurde gerade diese Ouverture, während Wagner's Bühnenwerke bereits wachsende Popularität gewannen, noch an den meisten Orten als Curiosum betrachtet, und erst durch Bülow's meisterhafte Vorführungen ist sie Gemeingut des deutschen Publikums geworden.

Digitized by Google

In Schumann's Leben und Wirken leuchtete frühzeitig die glänzende und in allen musikalischen Gebieten sich mit spielender Leichtigkeit bewegende Erscheinung Mendelssohn's als Ideal hinein, — nicht zu seinem Heile. Im Bestreben, es Mendelssohn gleichzuthun, dieselbe Glätte zu erlangen wie er, ich möchte sagen, im Bestreben klassisch zu werden, litt seine eigenartige Ursprünglichkeit Schaden, ohne daß es ihm doch möglich war, sein Vorbild in dieser Beziehung zu erreichen. Immer schlägt wieder der alte Romantiker, der alte Phantast durch, aber nicht mehr mit jener Vollkraft, wie in der Jugend. Ein fremdes, ihm gewissermaaßen aufgepfropftes Element, eben jene Mendelssohn'sche Glätte, die er sich vergeblich zu erlangen bemüht, nimmt seinen späteren Werken die lebensvolle Unmittelbarkeit, die uns an seinen ersten Compositionen so entzückt. Der Fond seiner Begabung, der in kleineren Formen köstliche Früchte trug, wird, ohne reicher zu werden, in größere Dimensionen auseinandergezerrt, und dadurch dünner, fadenscheiniger; er muß mehr hergeben als er besitzt. — Seine Productivität und deren Mannigfaltigkeit waren trotzdem auch in dieser zweiten Periode seines Schaffens erstaunlich groß; kaum giebt es wohl eine Kunstform, in der er sich nicht versucht hat. — So mächtig seine Sehnsucht war, mit einer Oper einen Erfolg zu erringen, — eine Hoffnung, die sich nie erfüllt hat, — so groß war, offenbar in Folge

Digitized by Google

seiner freigeistigen Gesinnung, seine Abneigung, Oratorien nach Bibeltexten zu componiren; er wählte daher weltliche Gedichte, sogar Bruchstücke aus Goethe's Faust zu Werken, die ein Zwitterding zwischen Oper und Oratorium sind. Neben zahlreichen Liedern, von denen manche zu dem Hervorragendsten auf diesem Gebiete gehören, hat er Konzerte, Kammermusikwerke aller Art, Melodramen, eine Oper — und wie es bei so großer Vielseitigkeit sich von selbst versteht, auch Symphonieen geschrieben. — Ich muß nun gewärtig sein, von Manchen unter Ihnen als Ketzer gescholten zu werden, wenn ich Ihnen offen bekenne, daß ich Schumanns Symphonieen keineswegs zu seinen bedeutenden Werken zähle. —

In seinen Klavierstücken ist die Erfindung kleiner, sehr ausdrucksvoller Themen, die er in geistreichster Weise zu variiren und verwenden weiß, für ihn charakteristisch. In der großen Symphonie kommt er aber mit diesen Themen und Themchen — mögen sie auch oft einer warmen und schönen Empfindung entsprungen sein — nicht aus. Wenn Sie seine Orchesterstücke genau ansehen, so werden Sie finden, daß er häufig zur Wiederholung von einzelnen Takten und Taktgruppen seine Zuflucht nehmen muß, um den Faden weiter zu spinnen, weil das Thema an sich dazu zu klein ist. Ja, mitunter ist dieses Thema selbst schon durch Wiederholung einer und derselben Phrase gebildet. Durch diese vielen tonischen und

Digitized by Google

dadurch natürlich auch rythmischen Wiederholungen werden seine größeren Orchestersätze leicht monoton. Man könnte mir erwidern, daß das Thema des ersten Satzes von Beethoven's C-moll-Symphonie ja noch kleiner sei als die Themen Schumann's. Der wesentliche Unterschied zwischen beiden besteht aber darin, daß bei Beethoven nach dem ersten Auftreten dieses aus vier Noten bestehenden Thema's, sich über die Fermate der ersten Violinen und der Wiederholung des Thema's auf As-F hinaus bis zum Seitensatz (Eintritt der Hörner in Es-dur) ganz deutlich eine sich aus sich selbst heraus entwickelnde, einheitliche Melodie verfolgen läßt, die das ursprüngliche Thema nur zur rythmischen Gliederung, nicht eigentlich aber zu ihrer Fortspinnung bedarf, während bei Schumann lediglich die Wiederholungen der Themen als solche und das Hineinfügen oft gar nicht aus dem organischen Ganzen herausgewachsener Phrasen das Tongebäude in scheinbarem Fluß erhalten. Am empfindlichsten ist diese Schwäche Schumann's in den ersten Sätzen und hauptsächlich in den Finales seiner Symphonieen bemerkbar, die, mit Ausnahme des durch sein Hauptthema graziösen, obwohl nicht bedeutenden Schlußsatzes der B-dur-Symphonie, conventionell und lärmend sind. Unwillkürlich fragen wir uns, warum wir denn am Schluß der Symphonie immer jubeln müssen, während uns bei Beethoven in ähnlichen Fällen dieser Gedanke doch niemals kommt, weil hier der Jubel sich mit

Digitized by Google

psychologischer Nothwendigkeit aus dem vorher bezwungenen Schmerze ergiebt, wie in der C-moll und der neunten, oder aber bereits in der elementaren Grundstimmung des ganzen Werkes enthalten ist, wie in der siebenten Symphonie. An Stelle des großen, breiten Adagio der Beethoven'schen Symphonie treten bei Schumann anmuthige melodisch-lyrische Intermezzi, die viel besser für Clavier, als für Orchester paßten. Ueberhaupt wirkt eine Schumann'sche Symphonie, gut vierhändig gespielt, weit mehr als im Konzert. Der Grund liegt in einem Umstande, dessen Erkenntniß sich auch unbedingte Verehrer Schumann's heute wohl kaum mehr entziehen können. Er verstand nämlich absolut nicht, das Orchester zu behandeln, weder mit dem Taktstock noch mit der Feder. Beinahe immer arbeitet er mit dem vollen Material, bemüht sich nicht, dem Charakter der einzelnen Instrumente gemäß die Stimmen auszuarbeiten. Mit fast kindlichem Ungeschick glaubt er Fülle und Kraft des Klanges durch Verdopplungen zu erreichen. Daher ist seine Instrumentation so dickflüssig und ungelenk, daß, wollte man genau nach seiner Angabe spielen, ein ausdrucksvoller Orchestervortrag überhaupt nicht herauskäme. Sie können mir nach meiner Erfahrung als Kapellmeister glauben, daß nichts so mühsam ist als die Aufführung einer Schumann'schen Symphonie, weil der Dirigent das Allermeiste in Beziehung auf Abtönung der Klangfarbe und Herausheben der führenden

Digitized by Google

Stimmen aus eigener Initiative bewirken muß, um die Intentionen des Componiſten, die auf dem Claviere deutlich hervortreten, auch im Orcheſter klar erkennen zu laſſen, und dadurch dem Vortrag Licht und Schatten zu verleihen. Man könnte ſagen, daß Schumann's Symphonieen für Clavier componirt und für Orcheſter arrangirt ſeien, anſtatt umgekehrt. Mendelsſohns meiſterliche Beherrſchung der inſtrumentalen Mittel verſtehen wir doppelt zu ſchätzen, wenn wir die Partituren der Schumann'ſchen Symphonien aufſchlagen. Gewiß zeigen ſich auch darin Genieblitze, die an des Componiſten Jugendwerke erinnern, ſo z. B. in der Einleitung zur B-dur-Symphonie, die Gewaltiges verſpricht. Der folgende erſte Satz fällt aber durch die Einförmigkeit des Rythmus und die immerwährenden Wiederholungen ſchon ſehr ab. Die Mittelſätze ſind bis auf das gänzlich nichtsſagende, Schumann's Schwäche im ſymphoniſchen Style beinahe erſchreckend offenbarende erſte Trio des Scherzo, werthvoller als der erſte. Für den weitaus beſten Satz in den vier Schumann'ſchen Symphonieen halte ich das Adagio espressivo der C-dur-Symphonie mit der ideal aufſchwebenden und niederſteigenden Geigenfigur. — Die Es-dur und die D-moll-Symphonie ſtehen hinter den beiden erwähnten zurück.

Ganz anders als in ſeinen Symphonieen erſcheint uns Schumann ſelbſt als Orcheſtercomponiſt,

Digitized by Google

wenn er eine ihm congenial-sympatische, poetische Anregung empfängt, wie durch Byron's „Manfred". Da drückt ihn das Klassisch-Sein-Wollen nicht mehr, da darf er der sein, der er ist, der phantastische, dem übersinnlich Geheimnißvollen zugeneigte Romantiker. Aus dieser, seiner Natur verwandten Stimmung heraus ist es ihm auch gelungen, ein Stück zu schreiben, das man mit Fug und Recht als „klassisch" bezeichnen darf. Die großangelegte, ungemein schwungvolle und sogar leidlich gut instrumentirte Ouverture zu „Manfred" ist sein einziges Orchesterstück, das seiner Claviermusik an die Seite gestellt werden darf. Aus der übrigen Musik zu Manfred können wir ersehen, daß unter besonderen Umständen selbst eine künstlerische Absurdität, wie das Melodram, wenn ein hervorragender Geist sich dazu verirrt hat, von ergreifender Wirkung sein kann; ich denke hier vor allem an die „Beschwörung der Astarte." Diese Scene, vom Schauspieler und Orchester gut ausgeführt, läßt in ihrer erschütternden Wirkung keinen Wunsch offen, am allerwenigsten den, Manfred möge hier wirklich singen, was ungefähr dasselbe wäre, als wenn der Dialog im „Fidelio" und „Freischütz" componirt würde. Es fällt mir nicht ein, hier etwa dem heute wieder auftauchenden und sogar von „Wagnerianern" gepflegten und verteidigten Melodram das Wort reden zu wollen. Ebenso thöricht aber wäre es, z. B. die „Beschwörung der Astarte" nur deßhalb

Digitized by Google

zu verdammen, weil sie ein Melodram ist. Man kräftige in sich die Fähigkeit, sich den gebotenen Eindrücken unbefangen hinzugeben. Wahres wird dann von Falschem viel leichter zu unterscheiden sein, denn Alles Prinzipielle in der Kunst ist todt und unfruchtbar; lebendig und Leben spendend ist immer nur das geniale Werk selbst, möge es aussehen, wie es wolle.

So manche Partieen in der Manfred-Musik können allerdings ihre Herkunft vom Clavier auch nicht verleugnen, aber darüber hat Schumann niemals ganz hinausgekonnt. Er ist und bleibt der große Clavierpoet; darin liegt für alle Zeiten der Schwerpunkt seiner Bedeutung. — Betrübend ist sein Verhalten zum aufgehenden Sterne Richard Wagner's. Er, der jedes ideale Wirken und Streben eifrig und liebevoll förderte, stellte sich dem einzigen ganz großen und genialen Zeitgenossen, dessen Emporblühen er miterleben durfte, nach kurzer Theilnahme zuerst gleichgiltig, dann sogar feindlich gegenüber. Wer Schumann liebt, sollte sein Urtheil über den „Tannhäuser" ganz aus dem Gedächtnisse zu verlöschen suchen. — Von Wagner wandte er sich ab und führte dafür einen jungen Musiker, der damals mit Claviersonaten an die Oeffentlichkeit getreten war, mit begeisterten Worten als einen künftigen Messias der Musik ein. Dieser junge Musiker war Johannes Brahms.

Digitized by Google

Die Bestimmung dieses Künstlers, von Feinden des kühnen Opernreformators als Gegengewicht wider diesen, als Hort der sogenannten „absoluten" Musik gegen Dichter-, Zukunfts- und Programm-Musik aufgestellt zu werden, erscheint schon in Schumann's Verheißung vorgebildet. Thatsächlich verdankte Brahms — ich sage nicht seine Bedeutung — sondern einen großen Theil seines im Verhältniß zu anderen Tondichtern ungewöhnlich frühzeitig eingetretenen Ruhmes den unablässigen Bemühungen einer Schaar von Widersachern des Bayreuther Meisters, die keine Gelegenheit versäumten, ihn gegen Wagner auszuspielen. Diese Art von Rivalität hatte gar keinen Sinn, denn zunächst ist der Unterschied zwischen der absoluten Musik, die man dem Symphoniker im Gegensatz zum Dramatiker zuschrieb, und anderer Musik gar kein so schwerwiegender, wie heute, trotz Richard Wagner's gründlichen Ausführungen über dieses Thema noch vielfach geglaubt wird. Musik, die man in einem gewissen Sinne „absolut" nennen könnte, d. h. ohne jede Anregung fabrizirte, formale Notenquetscherei und Phrasenspielerei entfließt wohl öfter der Feder eines Kunstphilisters, hat aber wegen ihrer öden Langweiligkeit keinen Anspruch auf Beachtung und richtet heutzutage, nachdem Ferdinand Hiller und die Gebrüder Lachner gestorben, und ihre, sowie ähnliche Sterne erloschen sind, auch keinen ernsthaften Schaden mehr an. Alle anders geartete Musik

Digitized by Google

kann auch ohne Gesang und Programm die seelische Beeinflussung des Componisten nicht verleugnen; in diesem Sinne sind alle unsere Meister keine absoluten Musiker gewesen, — Beethoven am allerwenigsten. — Dann giebt es aber auch noch etwas anderes, was viel zu häufig von Denjenigen übersehen wird, welche die Macht der Stellung, des Einflusses oder der Feder benutzen, um durch Herabsetzen, Verkleinern und Todtschweigen einer ihnen unbequemen Erscheinung eine andere, besser convenirende auf das Schild zu heben, von den Parteigängern also, die aus blindem Fanatismus oder aus andern Gründen als der objectiven Werthschätzung des Gebotenen Freunde oder Gegner desselben sind und die öffentliche Anerkennung in ihrem Sinne gestalten wollen — nämlich die zwar langsam, aber sicher überall siegende Kraft der Wahrheit.

Der gemachte, der unechte Erfolg gleicht dem Sturzbach, den ein heftiger Platzregen erzeugt. An einer Stelle, wo sonst kein Wasser fließt, rasselt er plötzlich nieder, alles was ihm in den Weg kommt, mit sich fortreißend. Nach kurzer Zeit ist keine Spur mehr von ihm zu sehen. Der wirkliche, der echte Erfolg aber gleicht der aus dem tief verborgenen Erdinnern hervorsickernden Quelle. Zuerst fließt sie, lange unbeachtet, als dünnes Wasserfädchen dahin, wird dann zum Bächlein, zum Flusse, zum Strom

Digitized by Google

und mündet im Meere der Unendlichkeit. Mag man versuchen, die Quelle abzugraben, zu verstopfen — immer wieder quillt sie zum Licht des Tages empor.

Zum Glück steht schon heute fest, daß der Eifer der „Brahmsianer“ Wagner's Größe nicht einen Nagel nehmen konnte und es unterliegt keinem Zweifel, daß auch Brahms, trotz der von Wagnerianern als Revanche gegen ihn gerichteten, allzueifrigen und überflüssigen Angriffe, in der Kunstgeschichte den ihm gebührenden Platz einnehmen wird. — Die Zeit ist der strengste Richter; sie verschlingt, was ihr gehört. Nur was über ihr steht, kann sie nie antasten! — In wie weit Brahms zu den Unantastbaren gehört, können wir heute, wo wir uns noch in der Aera der Todtenfeiern für ihn befinden, nicht mit Sicherheit bestimmen. Unzweifelhaft stünden auch solche, die nicht seine blinden Anbeter sind, Brahms Erscheinung sympatischer gegenüber, wenn zwei Dinge nicht wären, zuerst das soeben erwähnte, früher mit Erfolg betriebene, heute hier und da noch schüchtern versuchte, künstliche Ausspielen gegen Wagner, und dann die durch den berühmt gewordenen Bülow'schen Witz mit den drei B erfolgte Gleichschätzung Brahms' mit Bach und Beethoven, die doch schließlich nur einem persönlichen Motive entsprungen ist, aber vielleicht gerade deßhalb so viel Kredit gefunden hat, denn — sei es von mir, nachdem es schon so mancher Andere gethan hat, wiederum ausgesprochen

Digitized by Google

— Bülow wäre überhaupt niemals dazu gekommen, für Brahms Propaganda zu machen wenn der für ihn schmerzliche, für diegesammte spätere Entwickelung unserer öffentlichen Kunstpflege so tief beklagenswerthe Bruch mit Wagner nicht erfolgt wäre. Wirkt bei anderen großen Künstlern der Kampf, mit dem sie sich durch die Verständnißlosigkeit und Dumpfheit ihrer Zeitgenossen durchringen mußten, ergreifend und webt um ihre Gestalt den Heiligenschein, so wird man bei Brahms, mag man auch bereitwillig zugeben, daß er persönlich wenigstens aktiv außer dem Spiele stand, ungern daran erinnert, daß er der Schützling einer Partei einerseits und eines berühmten Dirigenten, dessen oft geringfügigste Laune tausendfachen Wiederhall fand, andererseits war, und auf beiden Seiten das Interesse bestand, ihn gegen einen Größeren als er war, auf das Schild zu heben. — In Folgendem will ich versuchen, den Eindruck zu schildern, den mir sein Kunstschaffen gemacht hat.

Als Brahms mit seiner ersten Symphonie hervortrat, erscholl im Lager seiner Freunde der Ruf: Das ist die zehnte Symphonie! — Beethoven's war natürlich damit gemeint. Zog ich alle Ueberschwänglichkeit ab, so blieb mir in Brahms' C-moll-Symphonie ein meisterhaft gearbeitetes Musikstück von sprödem herben Charakter, das meiner Vorstellung einer Symphonie weit mehr entsprach, wie Schumann's Symphonieen und auch im Orchester geschickter be-

Digitized by Google

handelt ist. Am höchsten möchte ich das Adagio und vor allem die schöne langsame Einleitung zum letzten Satz schätzen; das Horn, das nach düsterem Moll in C-dur durch die tremolirenden Streichinstrumente hindurchklingt, als ob die Sonne durch wogende Morgennebel leuchtete, bringt eine äußerst intensive Wirkung hervor. Brahms entfernt sich von der oft verschwommenen Romantik Schumann's und sucht sich der energischen, plastischen Ausdrucksweise der Altmeister, vor allem Beethoven's zu nähern, was ihm auch im ersten und letzten Satze seiner C-moll-Symphonie bis zum Erreichen einer gewissen Aehnlichkeit gelingt, einer Aehnlichkeit allerdings, derjenigen vergleichbar, die ein Hohlspiegel von unserm Bilde giebt. — Weit höher als die erste steht mir die zweite Symphonie in D-dur. So frisch und ursprünglich ist Brahms der Quell der Erfindung wohl kaum in einem anderen Werke geflossen, so klangvoll hat er nirgends sonst das Orchester behandelt. Der erste Satz ist vom Anfang bis zum volksthümlichen, an Schubert erinnernden Schluß ein Meisterstück. Den zweiten langsamen Satz wird man erst bei öfterem Hören genügend auffassen können; er erschließt sich dem musikalischen Organe schwer aber gründlich. Wenn ein Vergleich gestattet ist, so möchte ich an eine holländische Landschaft bei Sonnenuntergang dabei denken. Das Auge gewahrt zuerst nichts als Himmel über der weiten, weiten Ebene; achtlos und fast ermüdet läßt es den Blick darüber streifen.

Digitized by Google

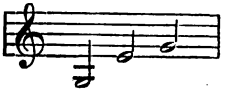
Allmählich jedoch wächst ein Empfinden heraus — weit und weich — und spricht zu uns. Allmählig habe ich auch für diesen mir zuerst ungenießbar scheinenden Satz Neigung gefaßt, was mir trotz redlichster Bemühung bei vielen anderen Compositionen von Brahms nicht gelungen ist. Das menuettartige Intermezzo ist eine graziöse Spielerei, fast zu klein für den Inhalt der drei übrigen Sätze. Kraftvoll schließt das Finale dieses bedeutende Werk ab, das ich unbedenklich über alle vier Schumann'schen Symphonieen stelle, ja zu den besten Symphonieen rechne, die in der neu-klassischen Richtung nach Beethoven componirt worden sind. Aehnlich wie bei Schumann halte ich auch bei Brahms die zwei letzten Symphonieen gegen seine ersten zurückstehend. In diesen Werken tritt wieder ein, nach meinem Gefühle mehr der Reflexion als dem echt künstlerischen Empfinden entspringendes, grüblerisches Element zu Tage, welches Brahms eigenthümlich ist, und von dem er sich nur selten ganz zu befreien vermochte. Ich möchte mich darüber ausführlicher aussprechen. Voraus will ich bemerken, daß ich einzelne Werke von Brahms in ähnlicher Weise schätze, wie die zweite Symphonie, u. A. Theile des deutschen Requiems, mehrere Lieder, das Schicksalslied und Einiges seiner Kammermusik, füge aber hinzu, daß diese Werke sich von jenem dem Brahms'schen Schaffen sonst anhaftenden grüblerischen Element, das ihm geradezu zur Manier geworden ist, ent-

Digitized by Google

weder ganz oder doch mehr als die übrigen, frei halten. — Unter dieser speciell Brahms'schen Manier verstehe ich einen Complex mehrerer, immer wiederkehrender Hilfsmittel, ein Tonstück aufzubauen. Eines ist die von ihm so sehr beliebte Gewohnheit des Syncopirens, d. i. den Baß gegen den Rythmus der Oberstimme oder vice versa zu versetzen, so daß gewissermaaßen Eines dem Anderen nachhumpelt. Es ist eine eigene Sache mit dieser Syncope. Denken Sie sich eine ganz einfache, meist in Viertelbewegung gehaltene und harmonisch begleitete Melodie, nun aber die Baßnoten nicht mit den entsprechenden Melodienoten zusammentreffend, sondern immer ein Achtel hinterhergesetzt, so gewinnt der ganze Toncomplex ein sehr seltsames, gelehrtes Aussehen, ohne deßhalb an innerer Bedeutung zu gewinnen. Es ist dann geradeso, als ob Jemand, um das Einfachste von der Welt zu sagen, eine wichtige Miene aufsetzte; das Gesicht wird aber dadurch nicht ausdrucksvoller. Ferner liebt es Brahms, den zweitheiligen Rythmus mit dem dreitheiligen zu combiniren, also einer einfachen Achtelbewegung die Triole gegenüber zu stellen, was, auf lange Strecken oder oft angewandt, die Empfindung unangenehmen Schwankens erzeugt. Eine weitere seiner Gewohnheiten ist es, die Oberstimme, öfter auch eine Mittelstimme oder den Baß mit der Terz, noch öfter aber mit der Sexte begleiten zu lassen, und die Stimmen dann wieder syncopisch-kunstreich durch-

Digitized by Google

einander zu schieben. Ganze Partieen seiner Werke sind auf diese Weise gebaut. Verschiedenartig zerlegte Figuren, ja Themenbildungen, hervorgegangen aus der Quinte des Dreiklanges, verbunden mit der darüberliegenden Terz und der nächstoberen Quinte mit constanter Vermeidung des Grundtones finden wir so häufig, daß mir das Schema



jüngst von einem geistreichen causeur als das „eigentliche Brahms'sche Leitmotiv" bezeichnet werden konnte. Wenn Sie Brahms'sche Compositionen der verschiedensten Art auf die angeführten Gewohnheiten hin ansehen, so werden Sie wenigstens die Thatsachen bestätigt finden, wenn auch vielleicht Manche von Ihnen Das, was ich aus diesen Thatsachen folgere, nicht werden gelten lassen wollen. Ich glaube nämlich, daß die harmonische, rythmische und melodische Complizirtheit, — nebenbei bemerkt, von seinen Anhängern „Tiefsinn" genannt — welche durch die erwähnten Gewohnheiten entsteht und die Klarheit des musikalischen Ausdrucks verwischt, die Ursache ist, daß so viele Brahms'sche Compositionen den Eindruck des Gekünstelten, Unnatürlichen machen und bei aller Meisterschaft der technischen Arbeit nicht erwärmen können. Auch ist nicht zu verkennen, daß gerade diese

Digitized by Google

Complizirtheit wiederum eine gewisse Einförmigkeit erzeugt, die der strengste Gegensatz zur echten, wahren Einfachheit ist. Diese wird jederzeit und von allen Seiten besehen, anregend und beglückend wirken, sie wird immer neu und jung erscheinen; wir bewundern sie heute nach hundert Jahren noch bei Haydn und Mozart, während jene, namentlich, wenn sie, wie bei Brahms, aus übergroßer Complizirtheit hervorgegangen ist, zuerst wohl zum Nachdenken und Suchen reizt, dann aber ermüdet, abgespannt und endlich jenes gefährliche, kunsttötende Gift erzeugt, dem zu verfallen Alle wie den Tod fürchten — die Langeweile. Selten sind Brahms'sche Compositionen wirklich einfach, dann aber immer schön, wie z. B. die „Feldeinsamkeit", die „Sapphische Ode", der erste Satz des deutschen Requiem's. Merkt man es, daß er einfach schreiben wollte, wobei mir das Bestreben, einen volksthümlichen Ton zu treffen, vorwaltend erscheint, so ist die Erfindung nichtssagend, unbedeutend und erinnert oft an die schwächeren Mendelssohn'schen „Lieder ohne Worte," wie z. B. im C-moll-Satz seiner dritten Symphonie. — Ein französischer Kritiker schrieb über ihn: „Il travaille extrèmement bien avec des idées, qu'il n'a pas." Dieser Ausspruch ist zweifellos zu hart; aber wenn, mitunter nach herrlichen Gedanken und Partieen, das Tongebäude durch Syncopiren, fortwährende Zusammenstellung ungleichartiger Rythmen und jene

Digitized by Google

merkwürdigen Terzen- und Sextenstimmen verschoben und verschroben wird, und dann stellenweise jene gekünstelte Einfachheit eintritt, so empfängt man den Eindruck, als ob der Componist den Flug seines Genius selbst habe hemmen wollen, und, ein Verrathen seines innersten Gefühles fürchtend, vorzöge, sich in mysteriöses Schweigen zu hüllen, indem er mehr errathen läßt, was er geben will, als wirklich giebt. —

Es ist schlimm, wenn man einem Tondichter eine Manier nachweisen kann. Wer vermöchte dies bei den großen Meistern? Wie ähnlich unter einander sind sich die Haydn'schen Symphonieen und dennoch wie verschieden; welcher Abgrund liegt zwischen „Figaro's Hochzeit" und der „Zauberflöte"! Wer könnte gar im Ernst von einer Beethoven'schen oder Wagner'schen Manier sprechen? — Wer mir nicht glaubt, der versuche es, diese Meister zu parodiren, d. h. eben das, was ihre Manier sein soll, in übertriebener Weise darzustellen. Es wird ihm gar nicht oder nur sehr plump und witzlos gelingen, wie z. B. in der Ausbeutung Wagner'scher Themen zu Quadrillen und Märschen, was eine Blasphemie aber keine Parodie ist. Brahms zu parodiren ist aber sehr leicht und bereits glänzend gelungen, z. B. Moritz Moszkowsky. Dasselbe gilt von der eigentlichen Nachahmung. Wenn wir moderne, in Brahms' Manier componirte Kammermusik hören, würden wir sie ohne

Digitized by Google

Namensnennung oft mit Treu und Glauben für Brahms selbst hinnehmen, während ich glaube, daß wohl Niemand, der unter gleichen Umständen ein Stück aus der Oper eines unserer „Neu-Deutschen" hörte, ohne Weiteres auf Wagner verfiele.

Ich habe nicht nach Art mancher Wagnerianer mich begnügt, mir die Ohren zuzuhalten und zu schmähen, resp. Stellen aus den ges. Schriften Wagner's nachzuschwätzen, wenn ich der künstlerischen Erscheinung von Brahms begegnet bin. Ich habe den größten Theil seiner Werke wiederholt und eifrig studirt. Sezirte ich diese Art Musik, so kam mein Verstand immer gut dabei weg; ich konnte die Arbeit, den Bau bewundern und dabei dieselbe Freude empfinden, die wohl der Arzt fühlen mag, wenn er die Muskeln eines schön gewachsenen, todten Körpers bloslegt. Ließ ich sie als Ganzes auf mich wirken, so erlebte ich, außer bei den besonders erwähnten Werken, jene ohnmächtige Ernüchterung, die wohl denselben Arzt befallen müßte, wenn er sich vermäße, den soeben sezirten Körper wieder zum Leben erwecken zu wollen. — Brahms ist stets ein Meister der Form. Seine Werke erscheinen in tadelloser technischer Vollendung; warm pulsirendes Leben habe ich nur in wenigen derselben wahrnehmen können, die dann aber freilich um so werthvoller sind, weil sich schöne Gedanken mit vollkommener Form bei ihnen verbinden, und man es sofort herausfühlt, daß dem Autor in einer glück-

Digitized by Google

lichen Stunde eine freie Aeußerung seiner individuellen Natur vergönnt war. Was war es, das ihn an dieser Aeußerung so oft hinderte? — Mir scheint die Antwort zu lauten: er glaubte selbst daran, Derjenige zu sein, als den ihn Schumann verkündigt hatte und seine späteren Anhänger unaufhörlich priesen, der „Messias der absoluten Musik," der „Nachfolger Beethoven's". Dies wollte er in seinen Werken documentiren. — Gelegentlich seiner ersten Symphonie wies ich bereits auf eine äußerliche Aehnlichkeit mit Beethoven hin; auch sonst sehen wir vielfach, wie er sich bemüht, ohne in Reminiscenzen zu verfallen, Styleigenthümlichkeiten gerade der letzten Periode des Meisters, kühne, herbe harmonische Uebergänge, mannigfaltige rythmische Combinationen (bei Brahms zu den typischen Syncopen geworden) und oft scheinbar schroffe melodische Schritte nachzuahmen. Es ist ihm aber nicht vergönnt gewesen, Beethoven's Tiefsinn, aus dem diese Eigenthümlichkeiten mit Naturnothwendigkeit hervorgehen, wirklich zu besitzen, sondern er konnte nur dessen Maske annehmen. Daher erscheint uns trotz der Aehnlichkeit der äußeren Physiognomie, während sich uns in Beethoven das Wesen der Musik offenbart, bei Brahms der Begriff derselben. Brahms' Musik als ganzes betrachtet ist — wenn der Ausdruck erlaubt ist — wissenschaftliche Musik, ein Spiel tönender Formen und Phrasen, aber nicht mehr jene begrifflose und doch ausdrucksvollste und verständlichste Welt-

Digitized by Google

sprache, die unsere großen Meister sprechen konnten und mußten, und die uns im Innersten trifft und erregt, weil wir uns selbst darin wiederkennen, uns selbst mit unseren Freuden und Schmerzen, unseren Kämpfen und Siegen. Ihre Musik ist künstlerisch, die Brahms'sche künstlich. Sie ist nicht Beethoven verwandt, sondern ihr Gegenpol, gerade Das, was Beethoven's Musik nicht ist. Ihr Charakter ist ein wesentlich abstrakter, den sich nähern-Wollenden zurückweisender, ihre Wirkung daher vorwiegend eine abkühlende. — Als charakteristische Erfahrung habe ich mitzutheilen, daß Werke von Brahms, die mich als Ausnahmen anzogen, wie z. B. die D-dur-Symphonie, von eingefleischten Brahmsianern durchaus nicht als Höhepunkte seines Schaffens geschätzt werden, als welche Solche u. A. das Triumphlied, die vierte Symphonie, das Clarinettenquintett bezeichnen, die mir wiederum leere Tongerüste sind. — Gerade das kühle, ein tendenziöses Gefühl erzeugende, nicht mehr freie, sondern reflectirte und manirirte Schaffen, sowie, daß Brahms es grundsätzlich verschmäht hat, sich neuere Errungenschaften der Orchesterbehandlung anzueignen, und in seiner Musik jedem sinnlichen Klangreiz offenbar mit Absicht aus dem Wege geht, hat ihm den Ruhm verschafft, sich den „Irrlehren der Modernen" nicht angeschlossen zu haben.

Er dürfte der letzte nahmhafte Künstler sein, dem dieser Ruhm gebührt.

Digitized by Google

Als sich das Grab über Johannes Brahms schloß, schloß es sich zugleich über der neu-klassischen Richtung, die wir mit Mendelssohn und Schumann beginnen sahen und die in Brahms ihren berühmtesten Ausläufer gefunden hat. Neue Gedanken über die Tonkunst sind von einer anderen Seite herübergekommen, neue Empfindungen haben sich Bahn gebrochen, neue Erscheinungen den Kampf mit den Conservatoren der klassischen Formenideale aufgenommen. Wir können heute sagen, daß jene die Sieger geblieben sind. — Ehe wir zur Betrachtung dieser sogenannten „modernen Richtung" übergehen, muß ich noch einiger vereinzelter Künstlererscheinungen gedenken, die von dieser Richtung zwar beeinflußt sind, ohne jedoch ganz zu ihr zu gehören, die also Bindeglieder zwischen beiden Richtungen darstellen.

In Verbindung mit Brahms ist im letzten Decennium vielfach der Name eines mächtigen Rivalen genannt worden, der ihm in seiner zweiten Heimathstadt Wien, das nun einmal die Stadt der Symphoniker zu sein scheint, entstanden ist. Der unlängst verstorbene Anton Bruckner ist, trotzdem er viel älter als Brahms geworden ist, doch erst viel später als dieser zu allgemeiner Anerkennung gelangt. Was uns an diesem Tondichter zunächst auffällt, ist der ungeheure Reichthum seiner Erfindung, die Prägnanz seiner Themen und die erstaunliche Langathmigkeit seiner Melodieen. Er ist ein wahrhaft

Digitized by Google

reiches musikalisches Talent gewesen. Man wäre fast versucht, ihn in dieser Beziehung mit seinem großen Landsmanne Schubert zu vergleichen, wenn er einige Werke geschaffen hätte, die sich durchgängig auf der Höhe der Vollendung hielten, so daß man sie als ganze, volle Meisterwerke bezeichnen könnte. Dies ist aber nicht der Fall, denn leider hält bei ihm die Fähigkeit, seine Ideen zu verwerthen, in Beziehung zu einander zu setzen und demgemäß die Tonstücke organisch aufzubauen, nicht Schritt mit der Kraft der Erfindung selbst. Ich kann mich der Ansicht seiner Schüler und Verehrer, daß er ein großer Contrapunktiker gewesen sei, nicht anschließen. Vielleicht war er es als Lehrer. In seinen Compositionen erscheint das rein Technische oft unbeholfen, das polyphone Gewebe der Stimmen unklar und mangelhaft. Die wundervollen Themen sind mehr wie Perlen an einer Schnur aneinander gereiht als mit einander verbunden. Dadurch erklärt es sich auch, daß Bruckner in den Finales seiner Symphonieen, welche die höchste Steigerung bringen sollten, gewöhnlich von seiner Kraft verlassen wird und der letzte Satz gegen die früheren an Werth zurücksteht, was dem Erfolge seiner Werke nicht günstig ist; daraus erklärt sich auch das jäh Abbrechende, Bruchstückweise, Fragmentarische seiner Compositionsweise, das einen reinen Genuß nicht aufkommen läßt. Man könnte beinahe den Wunsch hegen, daß ihm weniger eingefallen,

Digitized by Google

das Gebäude seiner Schöpfungen aber logischer, einheitlicher und zielbewußter aufgeführt wäre. So verflattern oft die herrlichsten Gedanken in das wirkungslose Nichts, weil sie nur auftauchen, ohne verwerthet zu sein, was hier um so empfindlicher ist, als viele seiner Themen den Charakter der Wagner'schen dramatisch-symbolischen Motive tragen, deren meisterliche psychologisch-wahrhaftige Durchführung beim Anhören Bruckner'scher Musik um so mehr als leuchtendes Vorbild vor uns steht und zu Vergleichungen reizt. — Können wir uns auch dieser Bedenken und Vorwürfe gegen Bruckner's Compositionen nicht entschlagen, so sei es uns deßhalb doch nicht verwehrt, ihn innig zu verehren und zu lieben, vor allem wegen seines großartigen, in unserer Zeit geradezu räthselhaften Idealismus. Man denke sich den aus den dürftigsten Verhältnissen hervorgegangenen, keiner Bildung theilhaftig gewordenen Schullehrer und Organisten unentwegt Symphonieen componirend von bisher unerhörten Dimensionen, angefüllt mit Schwierigkeiten und Abnormitäten aller Art, die der Bequemlichkeit der Dirigenten, Orchestermitglieder, Zuhörer und Kritiker ein Gräuel waren; man denke sich ihn so mit voller, sicherster Aussicht auf Nichtbeachtung und Mißerfolg unentwegt an seinen Zielen festhaltend und keinen Schritt davon abweichend, — man vergleiche ihn dann mit unseren, von Tageserfolg und Reclame getragenen, den Effekt raffinirt ausklügelnden

Digitized by Google

Modecomponisten, und verneige sich tief vor dieser in ihrer Naivität großen, rührenden Erscheinung und errichte ihr ein Denkmal in seinem Herzen. Ich gestehe, daß mich in der neueren symphonischen Musik nichts so ergreifen und mit so merkwürdigem Zauber umspinnen kann, wie oft ein einzelnes Thema, einige Takte von Bruckner. Ich denke z. B. an den Anfang der romantischen Symphonie. — Sein größtes und relativ vollendetstes Werk ist die siebente Symphonie in E-dur mit dem herrlichen, mit Recht berühmten Adagio in Cis-Moll, einem Stück von überwältigender Macht und Schönheit.

In dem Wettstreit zwischen der Brahms- und der Bruckner-Gemeinde in Wien wurde ich einmal um meine Meinung gefragt. Ich habe erwidert: „ich wünschte, die Natur gäbe uns einen Musiker, welcher die Eigenschaften beider Tondichter in sich vereinigte, die ungeheure Phantasie Bruckner's mit dem eminenten Können von Brahms. Das könnte wieder eine Künstler-Erscheinung von höchstem Werthe ergeben." —

An dieser Stelle sei auch ein Künstler ehrenvoll genannt, der in seinem hohen, edlen Idealismus mit Bruckner verwandt ist, — der nach meinem Gefühle als Dichter seiner beiden einaktigen Opern noch höher wie als dramatischer und symphonischer Componist zu schätzende Neffe und Freund Wagner's, Alexander Ritter. —

Von anderen deutschen Tondichtern nenne ich

Digitized by Google

zunächst den überaus fruchtbaren Joachim Raff und als seine Hauptwerke die poesievolle Symphonie „Im Walde“ und die romantische „Leonore“, ferner Felix Dräsecke, der ursprünglich ganz „Modernen“, jetzt aber schon seit längerer Zeit Reactionär Gewordenen, und endlich den Bedeutendsten unter diesen, den früh verstorbenen, an Feinheit der Seele dem Dichter-Musiker Peter Cornelius verwandten Hermann Götz. Es ist unbegreiflich, daß sowohl die köstliche komische Oper „Der Widerspänstigen Zähmung“ von den Spielplänen der Theater, als die wahrhaftig „aus des Herzens heilig stillen Räumen“, wie es in ihrem Motto heißt, entsprossene F-dur Symphonie dieses reichbegabten Componisten von den Conzertprogrammen fast gänzlich verschwunden sind. Welches andere Volk als das Deutsche dürfte sich wohl rühmen, selbst unter seinen Sternen zweiter Größe einen Hermann Götz zu besitzen, und dennoch greifen die meisten leitenden Persönlichkeiten nach jeder Oberflächlichkeit, die mit etwas Geschick und Reclame vom Ausland importirt wird, und vernachlässigen oft die werthvollsten deutschen Schöpfungen. „Wird das jemals anders werden?“ ist die schon so oft, aber nie genug oft klagend und drohend ausgesprochene Frage und der Appell an die zu ihrer praktischen Beantwortung Berufenen.

Einiger wirklich bedeutenden Symphonien ausländischer Tondichter will ich hier gedenken und gleichzeitig ausdrücklich auf sie hinweisen, denn sie haben

Digitized by Google

bisher unverdient wenig Anerkennung gefunden und das von mir gegebene Beispiel, sie aufzuführen, ist wenig befolgt worden. — Das jüngste der zu erwähnenden Werke ist die D-moll Symphonie des Dänen Christian Sinding, ein Stück, geboren aus der düsteren Romantik des Nordens, von oft schroffer Herbheit und kühnem kraftvollem Schwung. — Von echt nationalem Charakter, ein Meisterstück aus einem Guß ist die H-moll-Symphonie des Russen Alexander Borodin, das bedeutendste Werk der neurussischen Schule, das ich kenne. Dieses Stück ist so prägnant und charakteristisch daß ich immer meine, man müßte, ohne in Rußland gewesen zu sein, eine Vorstellung von Land und Volk bekommen, wenn man diese Musik hört. — Weit besser als den beiden Genannten ist es in Beziehung auf die öffentliche Anerkennung Carl Goldmark mit seiner Symphonie „Ländliche Hochzeit" ergangen. Es sind keine Landleute, die wir da sehen, sondern verwöhnte Städter, die es sich in den Kopf gesetzt haben, die eheliche Verbindung eines befreundeten Brautpaares auf dem Lande zu feiern; oft empfinden wir den Parfum des Salons durch die pastoral sein sollenden Klänge. Davon abgesehen ist Goldmark's Werk ein glänzendes, interessantes Musikstück, werth der Aufführung und des allgemeinen Beifalls. Erwähnt sei das redliche Streben A. Rubinstein's, die klassische Symphonie zu neuem Leben zu erwecken, das ihn sich jedoch nur

Digitized by Google

einmal, in einigen Sätzen der Ocean-Simphonie, über platte Musikmacherei erheben ließ. — Mit ungeheurem Erfolge hat in den letzten zwei Jahren die „Symphonie pathetique“ von P. Tschaikowsky den Weg durch die deutschen Conzertsäle gemacht, und die allgemeine Aufmerksamkeit auch auf die früheren Werke dieses Componisten gelenkt. Sie gleicht einem effektvollen, an spannenden und aufregenden Situationen reichen Theaterstück, dessen Wirkung auf das Publikum nie versagt. Tschaikowsky selbst soll von diesem seinen letzten größeren Werke die Befürchtung geäußert haben, man werde es für keine Symphonie halten. Thatsächlich verläßt es auch die übliche Form, sowohl der Anordnung als der Struktur der einzelnen Sätze nach. Im ersten Satz ist die Form erkennbar, jedoch die Fassung frei. Geschlossener sind die Mittelsätze; das Finale ist wieder ganz frei. Außerdem wird dieses vom Adagio gebildet, welches sonst in der Mitte der Symphonie zu stehen pflegt; die innere Anregung verlangte einen in düstere Finsterniß sich verlierenden Schluß. Todesahnung, sagt man, habe Tschaikowsky dieses Werk in die Feder diktirt; einem dichterischen Gedanken zu lieb ist also von der üblichen Form abgegangen worden. — Es möge uns daher als definitiver Anlaß dienen, nunmehr zum zweiten Theil dieses Vortrags, zu der nun folgenden Betrachtung der sogenannten modernen Richtung und der Programm-Musik überzugehen.

* * *

Digitized by Google

Ungefähr um die Zeit von Beethoven's Tode tauchte bei unseren westlichen Nachbarn in Frankreich eine merkwürdige Persönlichkeit auf, deren Größe und weittragende Bedeutung für die Musik erst seit verhältnißmäßig kurzer Zeit allgemein anerkannt wird — Hector Berlioz. Das erste seiner Werke, das uns seine Eigenart voll offenbart, die „Symphonie fantastique", der Zahl nach die vierzehnte seiner Compositionen, enthält des Originellen so viel, daß man sich bei der allgemeinen und überall bestehenden Neigung, das Neue lieber zu negiren, als mit Aufmerksamkeit und Hingabe auf seinen Werth zu prüfen, füglich nicht verwundern darf, daß dieses Werk auch von hervorragenden Geistern wie z. B. von Cherubini als ein Monstrum angestaunt, vom Publikum aber absolut nicht begriffen worden ist, ja daß der Eindruck, den es verursachte, beinahe einem heftigen Erschrecken glich. Ungefähr dieselbe Wirkung erzielte Berlioz, so lange er lebte, mit seinen späteren Compositionen, trotzdem Liszt's unermüdliches Eintreten und Wirken für sie ihnen wenigstens in Deutschland einige Beachtung erwarb. Erst lange nach seinem Tode haben es immer wiederholte vorzügliche, zuerst von Bülow, hierauf von anderen Dirigenten veranstaltete Aufführungen seiner Werke allmählich dahin gebracht, daß hinter der rauhen Schale der süße Kern, hinter einer Menge von scheinbaren Aeußerlichkeiten der hohe Werth dieser Musik gefühlt und verstanden wird.

Digitized by Google

Fragen wir uns als mit Berlioz Vertraute, wie es möglich war, daß die jetzt so vielfach bewunderten und begeisternden Werke Jahrzehnte lang als Ausgeburten eines halbverrückten Gehirnes gelten konnten, so ergeben sich uns drei Anhaltspunkte zur Erklärung. Zunächst erscheint Berlioz' Erfindung beim ersten Begegnen spröde und wenig zugänglich. Keine einzige seiner melodischen Phrasen trägt einen Charakter wie z. B. die berühmte Clarinettenmelodie in der Freischützouverture oder wie Schubert'sche Themen, die sich unwiderstehlich in das Ohr und Herz des Zuhörers einschmeicheln mußten. Kälte, beinahe Härte glauben wir zuerst dort zu empfinden, wo in Wahrheit eine verzehrende Gluth und Leidenschaftlichkeit sich ihren künstlerischen Ausdruck gesucht hat. Berlioz' Musik gleicht jenen seltenen menschlichen Physiognomieen, die uns für den ersten Augenblick unsympathisch berühren, bis wir bei genauerem Betrachten ahnen, von welchen seelischen Stürmen und Kämpfen jene eckigen Züge, jene tiefen, narbigen Furchen und jene unheimlich düsteren Augen Zeugniß ablegen. Man betrachte Berlioz' Bilder, um zu wissen, was ich meine. — Ein weiteres Moment zum so langen unverstanden-Bleiben ist seine abnorme, groteske Kühnheit in der Instrumentation. Nicht allein, daß er oft mehr orchestrale Mittel als die üblichen herbeizieht, sondern wie er sie verwendet, was er von den einzelnen Instrumenten fordert, wie er die Klangfarben mischt und combinirt,

Digitized by Google

giebt seiner Orchesterbehandlung jenes eigenthümliche, weder vor ihm vorhandene, noch nachher jemals nachgeahmte Colorit, welches Verständnißlose und Böswillige zur Kritik verleitet hat, er habe zuerst den instrumentalen Effekt erfunden und sodann die Musik hinzugefügt. Jedoch auch seine Instrumentirung weist nicht jenes sinnliche, uns gleichsam auf den Wogen der Tonempfindung dahintragende Element auf, wie es dem in Beziehung auf vielseitige Verwendung der Instrumente ebenfalls mit bewunderungswürdiger Kühnheit aufgebauten Orchester Weber's und endlich dem bisher vollendetsten, dem Orchester Wagner's zu eigen ist. Wir werden von Berlioz' Orchestration geblendet, aber nicht berauscht; heller Sonnenschein auf lichtgrünen Blättern, um die eine klare, reine Luft spielt; es fehlt der tiefe Athemzug im würzigen Schatten des Tannenwaldes. — Das dritte, das allgemeine Verständniß Berlioz' erschwerende Moment ist in den für seine Werke gewählten Stoffen und poetischen Vorwürfen zu suchen, sowie in der Art, wie sich seine Musik zu diesen Vorwürfen verhält und wie sie dieselben verkörpert.

Seiner Symphonie fantastique, bei welcher wir zunächst verweilen wollen, hat Berlioz ein, jeden der einzelnen Sätze besonders charakterisirendes Programm, eine Angabe des poetischen Inhaltes, den sich der Zuhörer dabei denken solle, vorangestellt. Dieses Verfahren war gar nichts Ungewöhnliches. Es wäre

Digitized by Google

sehr erfreulich, wenn einmal ein Musik-Historiker gründlichst feststellen wollte, daß, was heute leichthin „Programmmusik“ genannt wird, keineswegs eine Erfindung der neueren Componisten ist, daß vielmehr das Bestreben, bestimmt bezeichnete Gedanken, ja Vorgänge durch die Musik auszudrücken, offenbar ebenso alt ist, wie das Musiziren in unserem Sinne überhaupt. Betitelte und mit Erläuterungen versehene Compositionen finden wir bei den alten Niederländern und Italiänern ebenso, wie bei den deutschen Meistern vor Bach. Thayer führt in seiner vorzüglichen Biographie Beethoven's eine ganze Reihe von heute längst vergessenen Compositionen um die Wende dieses Jahrhunderts an, die entweder als Ganzes betitelt waren, oder deren einzelne Sätze besondere Namen führten, z. B.: „Die Seeschlacht“. Erster Satz: das Trommelrühren, zweiter: die kriegerische Musik und Märsche, dritter: Bewegung der Schiffe, vierter: Durchkreuzen der Wellen, fünfter: Kanonenschüsse, sechster: Geschrei der Verwundeten, siebenter: Siegjauchzen der triumphirenden Flotte. Große Kämpfe und politisch bedeutsame Vorgänge haben überhaupt die Phantasie der jeweiligen zeitgenössischen Musiker stets sehr angeregt. Selbst Beethoven hat es nicht verschmäht, Wellington's Sieg zu componiren und in Wagner's Kaisermarsch hören wir den künstlerischen Nachhall des erfolgreichen Krieges. Besonders merkwürdig erscheint uns das folgende, bei Thayer auf-

Digitized by Google

geführte Programm: „Das vergnügte Hirtenleben, von einem Donnerwetter unterbrochen, welches aber wegzieht, und sodann die naive und laute Freude deßhalb.“ Wer erkennte nicht, daß man es hier mit einer Anregung zur Pastoral-Symphonie zu thun hat? — Thayer knüpft daran die sehr treffende Bemerkung: „Es war durchaus nicht so sehr Beethoven's Ehrgeiz, neue Formen für musikalische Darstellungen zu finden, als vielmehr seine Zeitgenossen in Anwendung solcher, die bereits vorhanden waren, zu übertreffen.“ — Jede gute Opernouverture hat eigentlich ihr Programm, das Textbuch der nachfolgenden Oper nämlich, und Spohr hat sich nicht gescheut, seiner Ouverture zu „Faust“ noch außerdem eine ausführliche Schilderung dessen, was sich der Zuhörer dabei vorstellen möge, voranzustellen. Im Verlaufe dieses Vortrags wird es auch ausgesprochen werden, daß keineswegs das Programm selbst das Verwerfliche an einem damit versehenen Tonstück ist, sondern daß nur dann, wenn die Musik eines solchen Stückes ein noch näher zu beleuchtendes falsches Verhältniß zum Programm eingeht, der Fall eintreten kann, daß sie sich gleichsam wider ihr eigenes Wesen empört, also sich selbst in Nicht-Musik auflöst, dann aber auch unfähig ist, ein Kunstwerk aus sich hervorgehen zu lassen. —

Die Symphonie fantastique von Berlioz soll den Fiebertraum eines jungen Künstlers darstellen,

Digitized by Google

der sich aus Verzweiflung, von der Geliebten verschmäht zu sein, mit Opium vergiftet hat. Die Dosis, zu schwach um ihn zu tödten, zaubert zuerst freundliche, dann schreckliche Bilder vor seine Seele. Die einzelnen, durch das Programm näher erläuterten Sätze heißen „Träumereien und Leidenschaften", „Ein Ball", „Scene auf dem Lande", „Gang zum Hochgericht", „Hexensabbath".*) Später hat Berlioz noch einen zweiten Theil, das an Werth gegen die Symphonie unverhältnißmäßig weit zurückstehende Melodram „Lelio" hinzugefügt, worin er den aus seinem Schlafe erwachten jungen Künstler nunmehr redend auftreten und, indem er sich seinem Schaffen wieder zuwendet, Befreiung von seinem Liebesleiden finden läßt. Wie ungläubig und verdutzt mußte das damalige Publikum dem kühnen Unternehmen, einen solchen bisher unerhörten Vorwurf in Musik umsetzen zu wollen, entgegensehen! Wie großartig ist aber Berlioz das unmöglich Scheinende gelungen, ohne daß er die Form der Symphonie im geringsten antastete oder in leere Tonmalerei verfiel. Sämmtliche fünf Sätze sind in sich abgeschlossene, vollendete Musikstücke, genial und gewaltig in Erfindung, Aufbau und Instrumentation, und zu ihrer Existenzberechtigung keiner weiteren Aus-

*) Diese deutsche Uebersetzung von „Marche au supplice" und „Songe d'une nuit du sabbath" möchte ich statt der bisher üblichen, allerdings wörtlicheren „Marsch zum Richtplatz" und „Traum einer Sabbathsnacht" hiemit empfehlen.

Digitized by Google

deutung bedürftig. Im sicheren Gefühle dieser rein musikalischen Vollkommenheit seines Werkes sagt auch Berlioz, daß das Programm wegbleiben könne, wenn die Symphonie allein aufgeführt werde, indem das Werk auch ohne solches dem Publikum verständlich sein müsse; nur die Titel der einzelnen Sätze sollten stehen bleiben. Unschwer wird der mit etwas Phantasie begabte Zuhörer, wenn er weiß, daß der dritte Satz „Scene auf dem Lande" heißt, erkennen, daß am Schluß bei der von leisen Paukenwirbeln begleiteten Cantilene des englischen Hornes der Gesang einer Hirtenschalmei, die von fernem Donner unterbrochen wird, nachgeahmt werden soll, ähnlich wie am Schluß der „Scene am Bach" bei Beethoven der Gesang der Vögel. In beiden Fällen ist diese Nachahmung der Natur keineswegs unkünstlerisch, wie man Berlioz und s. B. sogar Beethoven vorgeworfen hat, denn sie entspringt zunächst einer vollständig einheitlichen Grundstimmung des ganzen Tonstückes, wie sie nur einem, die Wunder der Natur innigst aufnehmenden und zur künstlerischen Wiedergabe derselben höchst befähigten Gemüthe entspringen konnte; sodann hängen aber auch in beiden Fällen die Schlußtakte, welche die Natureffekte nachahmen, musikalisch vollkommen logisch mit dem Vorhergehenden zusammen, sind also aus der Musik selbst, ohne jedes Programm zu verstehen. Bei Berlioz bietet die Nachahmung des Natureffektes sogar Gelegenheit zu einer besonders

Digitized by Google

schönen formalen Abrundung. Indem bereits der Anfang des Satzes, bevor das eigentliche Thema eintritt, von einem Duo zweier Hirtenschalmeien (Hoboe und englisches Horn) gebildet wird, erscheint der Schluß nur als eine veränderte Reprise des Anfanges, weben sich also Anfang und Schluß gleichsam wie ein einheitlicher Rahmen um das zarte Bild des Tonstückes. Auch für den letzten Satz, bestehend aus einer Einleitung, welche die unheimliche Stimmung vorbereitet, einem choralartigen Satz, von tiefen Blasinstrumenten ausgeführt (Parodie des Dies irae) und einem prachtvollen Fugato, gipfelnd in einer Vereinigung des Chorales mit dem Fugenthema, hätte die Ueberschrift „Hexensabbath" vollkommen genügt. Zu bedenken wäre nur, ob das Publikum, wenn es nur die Titel kennte, im Stande wäre, eine innerliche Beziehung zwischen den ersten drei Sätzen und den beiden letzten herauszufinden. Das Programm, welches das ganze Werk als die Schilderung eines extatischen Traumes aufgefaßt wissen will, möge daher um so unbedenklicher bei Aufführungen vertheilt werden, als der durchaus musikalische Charakter dieser Symphonie dafür bürgt, daß es nicht zum unkünstlerischen Deuteln verführen, sondern lediglich die Phantasie der Zuhörer anregen wird, was im Wesentlichen auch die Aufgabe des Titels ist.*)

*) Liszt hat in seiner Clavierbearbeitung der Symphonie fantastique das Programm geändert, indem er die ersten

Digitized by Google

Betrachten wir den musikalischen Inhalt des Werkes genauer, so finden wir als eine entschiedene Neuerung früheren Symphonieen gegenüber, daß sich durch alle fünf Sätze ein Thema hindurchzieht! — In seinen Träumen, die in der Symphonie musikalisch dargestellt werden, hat den jungen Künstler das Bild seiner Geliebten unablässig verfolgt und erscheint ihm in den verschiedensten Umgebungen und Gestalten. Es nimmt den Charakter einer von Berlioz als „idée fixe“ bezeichneten Melodie an, die nun mit Beibehaltung ihres Baues, was die Stellung der Intervalle zu einander betrifft, doch dem darzustellenden Charakter entsprechend, in Rythmus und Ausdruck vollständig verändert wird. In edler Einfachheit tritt die „idée fixe“ im ersten Satze auf (Partitur Seite 8). Von walzerartigen Klängen umsponnen, aber durchaus vornehm erscheint sie im zweiten „Ein Ball“ betitelten Satze (Part. Seite 38). Dem Charakter der „Scene auf dem Lande“ gemäß, wird sie zu einer pastoralen, von den Holzbläsern gespielten Melodie umgestaltet. (Part. Seite 57). Im vierten Satz erscheint sie nur wie ein flüchtiger Gedanke des zum Richtplatz Geführten (Part. Seite 84) und endlich

Sätze als natürliche Vorgänge und erst die letzten beiden als Träume, hervorgerufen durch das in selbstmörderischer Absicht genommene Opium, angiebt. Ich halte diese Aenderung nicht für günstig, weil sie das Werk unnöthigerweise in zwei Theile theilt.

Digitized by Google

im letzten, dem „Hexensabbath", als verzerrte, groteske Tanzmelodie. Die Geliebte ist zur Teufelin geworden, die mit Hexen und anderen Fabelwesen ihren Spuk treibt (Part. Seite 91 und 93). — Nicht etwa hat Berlioz, wie mitunter noch immer behauptet wird, aus Mangel an Erfindung sämmtliche Sätze dieser Symphonie aus einem Thema gebildet, sondern die verschiedenen Umgestaltungen dieses Themas sind in die sonst selbständigen Sätze verflochten.

Das Verändern und Umgestalten eines Themas ist nichts Neues. Wir wissen, daß die älteren Meister, vor allen Beethoven und Schubert manche ihrer größten Meisterwerke in der Form der Variation geschaffen haben; wir wissen, daß in unseren Tagen auch Brahms eine große Vollendung in der Beherrschung dieser Form besaß. Aber das Verändern eines Themas aus einem erkennbar dichterischen Moment heraus, ich möchte sagen das dramatisch-psychologische Variiren ist von Berlioz in dieser Symphonie zuerst angewandt worden und erscheint als seine ureigenste Schöpfung. Es ist dieselbe Art des Variirens, die Franz Liszt in seinen symphonischen Dichtungen erweitert und vervollkommnet, die Wagner endlich zu einem intensiven Ausdrucksmittel seines Dramas gemacht hat. Diese Wagner'schen Themen, im Dienste des Dramas psychologisch variirt, haben den Namen „Leitmotive" erhalten. Es ist hier der Ort, darauf hinzuweisen, daß dieser Ausdruck ebenso

Digitized by Google

unzutreffend und geschmacklos ist, wie die meisten Benennungen der sogenannten Leitmotive selbst. Ein Motiv, das uns gleichsam in Musik-Labyrinthen, als welche Wagner's Partituren zunächst begriffen wurden, den rechten Weg „leiten" sollte, damit wir den Faden nicht verlieren, dürfte sich ja nie verändern, um stets zweifellos von uns erkannt zu werden. Wagner's Themen verändern sich aber fortwährend und treten in die wechselvollsten Beziehungen zu einander, sowie in unserem eigenen Innern die Regungen des Seelenlebens und des Willens. In ihrer Proteusnatur wären sie daher zur Leitung eines Unkundigen auf dunklem Gebiete wenig geeignet. Wohl aber werden sie durch ihre Veränderungen und ihre, nur im polyphonen Charakter der Musik möglichen Verbindungen zu einem treuen Seelenspiegel der auf der Bühne handelnden Personen, und Wagner's Drama gewinnt durch diese Art der thematischen Arbeit seine eindringliche Kraft und Klarheit. — Die „Leitmotive" mit ihren abenteuerlichen Benennungen und ihre Gefolgschaft, die „Leitfaden" haben über Wagner's Kunst mehr Verwirrung, wie Aufklärung gebracht, denn sehr oft glaubte man die Werke genügend studirt zu haben, wenn man möglichst viele Leitmotive herausgefunden hatte, so etwa wie man auf Vexirbildern die versteckten Scherzfiguren herausfindet, oder aber die in den Leitfäden verzeichneten Themen einfach auswendig gelernt hatte; man verlor sich in Spitzfindig-

Digitized by Google

ketten oder freute sich der gedankenlosen Gedächtnißarbeit, anstatt tiefere Erkenntnisse zu gewinnen. Mögen indeß für verständnißvolle Leser, die nicht dabei stehen blieben, diese Leitfaden immerhin als Mittel zum Studium gedient haben. Jetzt überträgt man aber das Leitmotiv-System bereits auf jede Art von Musik, sogar auf die klassischen Symphonien, und die neueste Frucht dieser Uebertragung sind die in einigen Städten bei Orchesterconzerten üblichen „Programmbücher". Der intellectuale Schaden, den sie dem Hörer zufügen, ist noch größer, wie der materielle Vortheil, welchen die Herausgeber einheimsen. Gegen eine mit Notenbeispielen versehene, von einem vortrefflichen Musiker geschriebene Einführung*) wäre, vor allem bei neuen Werken, nichts einzuwenden, wenn das Publikum zu bewegen wäre, sie vor der Aufführung zu lesen. Zu Hause ist wohl keine Gelegenheit dazu. Die Zeit vor Beginn und die Pausen sind aber der Unterhaltung gewidmet, also wird erst gelesen, wenn die Musik bereits angefangen hat. Man betrachte nun eine mit Programmbüchern versehene Gruppe von Zuhörern; aus Sparsamkeit sehen natürlich immer zwei oder drei in ein Buch. Ist es nicht possirlich zuzusehen, wie die Köpfe zusammengesteckt werden und die Finger auf das Buch deuten, wenn die Stelle kommt, die als Notenbeispiel abgedruckt ist! Gleich

*) Ich nenne hier solche von A. Heintz und H. Reimann.

Digitized by Google

darauf wird der Text so hastig als möglich weiter gelesen, damit man den Eintritt des nächsten Notenbeispiels nicht versäumt. Welchen Werth kann ein derartiges zerstreutes Zuhören mit ungenügendem Nachlesen haben? „Die Programmbücher machen es so bequem", lautet die Antwort. — Schließlich wird es durch dieses „Bequemmachen" noch so weit kommen, das der Dirigent nur nöthig hat, die in den Programmbüchern angeführten Stellen möglichst pointirt „herauszuholen", um des Lobes der „Klarheit in der Herausarbeitung des Orchestervortrages" sicher zu sein, und der Hörer wird nur jene Stellen kennen müssen, um immer ein Citat bei der Hand zu haben, mitreden und sich ungeniert als „Kenner" gebärden zu können. Wie wird dann wohl allmählig das Bild aussehen, das eine jüngere Generation von einer Beethovenschen Symphonie erhält! — Verzeihen Sie also, verehrte Damen und Herren, die kurze Unterbrechung und Mahnung: Wenn Sie glauben, die Programmbücher nicht entbehren zu können, so lesen Sie dieselben in Ihrem eigensten Interesse gefälligst vor den Conzerten, wennmöglich zu Hause in Verbindung mit dem Studium der Partitur oder eines guten Clavierauszuges des betreffenden Werkes! —

Noch eine andere Unsitte verdanken wir übrigens den „Leitmotiven," nämlich die in unseren Tagen mit ostentativer Aufdringlichkeit sich breit machende Reminiscenzenjägerei. Gewohnt, nicht mehr

Digitized by Google

im Ganzen, sondern nur im Einzelnen hören zu wollen und zu können, weil man Programmbücher und Leitfaden liest, anstatt die Werke zu studiren, nehmen auch bei neuen Compositionen die Wenigsten zuerst den Gesammteindruck in sich auf, ehe sie daran gehen, Einzelheiten zu betrachten, die doch nur erst wieder aus dem Ganzen und im Hinblick darauf voll verständlich sein können. Man sucht sofort nach den Themen, den „Leitmotiven", aus denen das Stück zusammengezimmert sein soll, und nachdem diese gefunden, oder vielleicht schon vorher von einem Leitfädchen, wie die Augen aus dem Kopf des Karpfen, fein säuberlich herausgeschält worden sind, werden sie mit bereits bekannten' d. h. in anderen Leitfäden und Programmbüchern als Notenbeispiele abgedruckten verglichen, zunächst natürlich mit denen R. Wagner's, denn dieser steht uns zeitlich am nächsten und ist die gewaltigste Erscheinung der jüngsten Vergangenheit; die jüngeren Componisten müssen deßhalb vor allem *seine* Epigonen sein, bevor sie die anderer Componisten werden dürfen. Wehe, wenn sich nun eine Gleichstellung einiger Noten ergiebt, z. B. irgendwo c, g und in einem Wagner'schen Thema ebenfalls c, g steht! Wehe, wenn eine chromatische Fortschreitung von unten nach oben entdeckt wird! Das neue Thema ist dann sofort Tristans und Isoldes „leidiges Lustmotiv", zwei zerlegte Quarten sind Beckmesser's „pralles Prügelmotiv" und ein punktirter

Digitized by Google

Rythmus im Sechsachteltakt Alberich's „schmeidiges Schmiedemotiv;" schließlich ist das ganze Werk dem „weihlichen Wagner abgewürgt." Es ist erstaunlich, mit welcher Schnelligkeit eine Novität auf diese Weise „abgethan" werden kann, ohne daß man sie überhaupt kennen gelernt hat. Hat man bei Wagner nichts oder zu wenig gefunden, um sein Opfer genügend verdächtigen zu können, so wird bei Schwiegervaterchen Liszt, bei Berlioz und endlich bei den älteren Meistern, ja sogar bei Meyerbeer, in Operetten und Gassenhauern gesucht. Es wäre eine Specialaufgabe, an der Hand längerer Erfahrung zusammenzustellen und zu beleuchten, was bei diesem „Suchen" schon an Unsinn gefunden worden ist.*) Die Reminiscenzenjäger vergessen nämlich über der halb kindischen, halb hämischen Freude, solche Gleichstellungen von Noten gefunden zu haben, den Charakter des Themas selbst, die Stelle, wo es steht, die Art seiner Verarbeitung, endlich das Bild, die Qualität, die Physiognomie des ganzen Werkes zu betrachten. Sie hören mit

*) Ein „Geistreicher" hat z. B. das Thema bei Brünnhildens Worten „Fühl' meine Brust auch, wie sie entbrennt" in der Schlußscene der Götterdämmerung als dem Couplet „Du hast ja die schönsten Augen" entlehnt bezeichnet! Eine Notenähnlichkeit ist ja thatsächlich vorhanden; wie lang müssen aber die Ohren ihres glücklichen Entdeckers gewesen sein! Andererseits genügte ein kurzes Tremolo der Streicher auf A E und D A, um die Tragische Ouverture von Brahms mit Beethovens neunter Symphonie „verwandt" zu finden.

Digitized by Google

den Augen, nicht mit den Ohren. Sie vergessen, daß dieselbe Folge von Tönen noch lange keine Reminiscenz ist, daß da noch viele Momente dazu treten müssen, wie Tempo, Tonart, Ausdruck, Stellung im Laufe des Ganzen, vor allem aber die *erkennbar gleiche*, innerliche Veranlassung gerade zu *dieser* und keiner anderen Tonfolge, damit eine solche daraus werden kann, weil sich *dann* erst die Unfähigkeit des Componisten, selbst den richtigen Ausdruck zu finden, und die daraus entspringende Nothwendigkeit der Anlehnung erweist. Sie vergessen aber auch, daß andererseits durch die *gesammte Stimmung* einer Stelle und die Erinnerung an eine ähnliche das Gefühl der Reminiscenz erzeugt werden kann, *ohne* daß im geringsten eine Gleichheit der Noten zu entdecken ist. Diese *Stimmungsreminiscenzen* werden merkwürdigerweise viel weniger bemerkt, sind aber die *eigentlich bedenklichen* und lassen viel mehr auf Unselbständigkeit des Componisten schließen, als zufällige Gleichklänge. Solche kommen in den größten Meisterwerken von Bach bis Wagner überall und zahlreich vor; sie sind stets unbeachtet geblieben und Niemandem ist es eingefallen, etwa ein Werk früher danach beurtheilen zu wollen, zu einer Zeit nämlich, da es noch keine „Leitmotive", „Leitfaden" und „Programmbücher" gab, da man noch verstand, aus dem Vollen zu hören und ein Werk als ganzes Produkt seines Schöpfers zu betrachten, nicht als ein Gemengsel

Digitized by Google

willkürlicher Einzelheiten, zu einer Zeit, wo man — kurz gesagt — ein Werk wenigstens kennen lernen mußte, bevor man es beurtheilte. Wem wäre es z. B. eingefallen, s. Z. Beethoven's Eroica als nicht originell zu bezeichnen, weil das erste Thema notengleich mit dem Anfang von Mozarts „Bastien und Bastienne" ist? Man mißverstand die ganze Erscheinung, klagte über Formlosigkeit, Schwulst, zu grelle Effekte u. s. w. Aber Beethoven hätte in unseren Tagen leben müssen, um wegen der erwähnten Aehnlichkeit als Plagiator bezeichnet zu werden. — Trägt eine Composition die unverkennbaren Gesichtszüge ihres Autors und ist sie im Ganzen und in ihren Theilen vollendet, so ist auch eine zufällige Notengleichheit mit der Stelle irgend eines anderen Werkes vollkommen belanglos. Ich spreche dies so deutlich und bestimmt wie nur möglich aus, einerseits zum Schutze für solche Componisten, die Gefahr laufen, durch die Aburtheilung, die sie von Reminiszenzenjägern erfahren, an ihrer Begabung irre zu werden, andererseits zur Warnung vor Solchen und für Solche, die aus Furcht vor dieser Aburtheilung aus ihren vielleicht ganz natürlichen und guten Einfällen jeden unschuldigen Gleichklang nervös und gewaltsam beseitigen, und dadurch ihrem Werke das Gepräge der gewollten Originalität geben, was das Allerschlimmste ist; denn

Digitized by Google

daraus entstehen jene gespreizten, gesuchten, gequälten Tonconglomerate mit ihrem oberflächlichen Tiefsinn und ihren überfeinerten Banalitäten, denen wir heute ebenso im Liede wie in der Symphonie und der Oper begegnen. Daraus entsteht jenes krankhafte, nervöse Musikempfinden unserer Zeit, das der stärksten Reizmittel bedarf, um aus traumhafter Schlaffheit für Augenblicke emporgerüttelt zu werden, um gleich darauf die verglasten Augen wieder zu trägem Schlummer zu schließen. Ja, ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich die Furcht, als nicht originell zu gelten, als den bösen Dämon bezeichne, der vielen unserer jungen Tonsetzer den Sinn und das Gefühl für Gesundheit, Kraft und Wahrhaftigkeit raubt. Ich ängstige mich daher keineswegs, vielleicht von dem Vorwurf getroffen zu werden, die plumpe Abschreiberei zu beschützen, wenn ich frei und offen ausrufe: Lieber eine ehrliche Reminiscenz als Unnatur! — Allerdings kann zum Troste gesagt werden, daß die Reminiscenzenjägerei nur eine Modekrankheit ist, die, wenn sie auch öfter ganz kluge Köpfe befällt, dennoch wie alle Modekrankheiten, mit der Zeit verschwinden wird. So mancher schaffende Künstler der Gegenwart kann aber dennoch durch sie untergehen, denn nicht jeder hat die Kraft, ihre zweifellos unangenehmen Wirkungen mit Gelassenheit über sich ergehen zu lassen; nicht jeder hat die Besonnenheit, jenem Dämon „Furcht vor der Unoriginalität" muthig

Digitized by Google

die Stirne zu bieten; nicht jeder hat endlich das gesunde Selbstbewußtsein, die ganze einfältige Reminiscenzenjägerei kaum eines Achselzuckens zu würdigen, wenn es ihm nicht nöthig erschiene, gelegentlich einmal ein paar kräftige Worte darüber zu sagen. — —

Der Preis, der Erste, der Finder des, wie ich es genannt habe, psychologisch-dramatischen Variirens zu sein, das eine großartige positive, aber, wie wir gesehen haben, auch kleinliche negative Wirkungen gehabt hat, gebührt unzweifelhaft Hector Berlioz. Er kann so auch mit vollem Recht ein Vorgänger Wagner's genannt werden.

Außer der bahnbrechenden „Symphonie fantastique" hat er später, angeregt durch Byron's Gedicht und den Wunsch Paganinis, ein von ihm componirtes Stück für Bratsche und Orchester zu besitzen, noch ein viersätziges, symphonisches Werk „Harold in Italien" geschrieben, welches aber trotz großer Schönheiten nicht ganz die Höhe seiner ersten Symphonie erreicht, in Deutschland aber populärer ist, als jene. — Von seinen anderen Werken kommen hier neben den bedeutenden Ouverturen „Der Korsar", „König Lear", „Benvenuto Cellini", und „Römischer Carneval" noch die dramatische Symphonie „Romeo und Julie" und die bereits in das Gebiet der Oper hineinragende Legende „Faust's Verdammung" in Betracht. In diesen beiden Werken zeigt sich der geniale Musiker Berlioz in einem seltsamen Widerspruch zum

Digitized by Google

gesammten künstlerischen Menschen. Offenbar zog ihn sein innerstes Wesen zur Oper, aber der kühne Symphoniker und Instrumentator war noch nicht fähig, jenen großen Schritt zu thun, der Richard Wagner vorbehalten war, nämlich aus dem Geiste der Dichtung heraus, unbekümmert um die Form der Oper, seine Musik des Dramas zu gestalten. Berlioz wählte und machte sich selbst Operntexte nach der alten Schablone und umkleidete sie mit entzückenden und geistreichen Musikstücken, die zu dem Besten gehören, was wir in der Opernmusik nach den klassischen Meisterwerken besitzen. Er griff dann auch zu bereits fertig vorliegenden großen Dramen, wie Shakespeare's „Romeo und Julie" und Goethe's „Faust" und richtete sie sich für seinen Zweck zurecht. Der Zweck war: um jeden Preis Gelegenheit finden, seiner ungestüm drängenden Musik-Seele den Weg nach außen zu öffnen, Musik und wieder Musik zu schaffen, die schönste, genialste Musik, die zu schaffen er fähig war. Er überlegte nicht, ob die Form, die er wählte, auch künstlerische Berechtigung habe. — Thatsächlich hat sie diese nicht — bei Berlioz ebensowenig, wie bei Schumann's „Paradies und Peri." Sie ist vielmehr ein stylloses Gemenge verschiedener Ausdrucksweisen und Formen, nicht ganz Oratorium, nicht ganz Oper, nicht ganz Symphonie — Bruchstücke von Allem und dadurch nichts Ganzes. In „Romeo und Julie" schildert ein Fugato den Kampf der feind-

Digitized by Google

lichen Familien, ein langes Orchesterrecitativ die Dazwischenkunft, Vermahnung und Drohung des Fürsten. Kleine Chor- und Solisätze erzählen vom unglücklichen Loose des Liebespaares, von der Macht der Liebe, von der Fee Mab, große Orchesterstücke schildern das Fest bei Capulet, die Liebesscene und nochmals die Fee Mab. Diese kleine, im Drama so unwichtige Episode wird also zweimal herangezogen, der tragische Conflikt hingegen gänzlich übergangen. Ein Chorsatz schildert die Klage der Frauen um Juliens vermeintlichen Tod, ein Orchesterstück ohne Gesang das Erwachen und tragische Ende der Liebenden, und schließlich ein vollständig opernhaftes Finale, das Herbeiströmen des Volkes, Pater Lorenzo's Predigt und die Versöhnung der feindlichen Parteien. Berlioz wählte sich die Situationen, die ihm zum Componiren am tauglichsten dünkten, aus, ohne Rücksicht auf eine organische Verkettung des Ganzen. — In „Faust's Verdammung" verlegte er den Anfang nach Ungarn. — Warum? — Auf einer Reise durch Oesterreich hatte er den Rakozimarsch gehört, ihn glänzend instrumentirt und suchte nun Gelegenheit, ihn in einem größeren Werke anzubringen; diese fand er auch und zwar merkwürdigerweise im „Faust", den er nun, um die Einschiebung halbwegs zu motiviren, in Ungarn beginnen läßt; so gesteht er selbst sehr freimüthig in der Vorrede zu diesem Werke. Um eine „Höllenfahrt", ein richtiges „Pandaemonium" com-

Digitized by Google

poniren zu können, läßt er Faust entgegen der Dichtung Goethe's, die er doch sonst vielfach benutzt, in die Hölle fahren, anstatt verklärt werden. Aber gerade diese Höllenfahrt Faust's ist ein so geniales Musikstück, daß wir Berlioz' Vergewaltigung der Goethe'schen Dichtung kaum bedauern können. Dem Auswuchs — wenn ich so sagen darf — in „Romeo und Julie," daß nämlich eine Nebensache, die Fee Mab zu einer Hauptsache gemacht worden ist, verdanken wir ein in seiner Art geradezu einzig dastehendes, fabelhaftes Orchesterscherzo. Auch die übrigen symphonischen Stücke in diesen beiden Werken, mit Ausnahme eines einzigen, auf das ich noch zu sprechen kommen werde, sind wahre Wunder an genialer und eigenthümlicher Musik. Ich nenne das glänzende „Fest bei Capulet", die herrliche, glühend schöne Liebesscene, ferner den Irrlichter- und Sylphentanz in „Faust's Verdammung." Dieses Werk halte ich überhaupt neben der phantastischen Symphonie für die bedeutendste seiner Schöpfungen. — Das psychologisch-dramatische Variiren eines Themas ist in keinem dieser späteren Werke wieder so intensiv verwendet worden, wie in der phantastischen Symphonie. Berlioz hatte eine große Idee, die er aber selbst nicht mehr ausnutzte, sondern deren Erhebung zu ihrer Bedeutung und Fruchtbarkeit seinen Nachfolgern überlassen blieb. — Sein gesammtes Schaffen, wenn es uns auch in den zuletzt erwähnten Werken nicht im

Digitized by Google

höchsten Sinne stylvoll erscheint, ist doch von schwerwiegendem Einfluß auf unsere musikalische Kunstübung geworden. Berlioz ist als der eigentliche Urheber und Stammvater jener „neuen", „modernen" Richtung zu bezeichnen, die heute die maaßgebende ist und deren Vertreter oft in ungestümer Hast neuen Zielen und möglichst starken Erfolgen zustreben; seine Erscheinung wird immer einen Markstein in der Entwickelung der Tonkunst bilden, wie sich auch jene Richtung selbst noch entwickeln mag. — Er besitzt bei weitem nicht die ethische Tiefe, die ideale Vollkommenheit und Reinheit, die uns Beethoven's Gestalt mit unnennbarer Hoheit verklärt; aber kein Componist nach Beethoven — außer Wagner — hat die Musik mit so viel neuen Ausdrucksmitteln bereichert, ihr so viele neue Wege gezeigt, wie der große Franzose, dessen schier unerschöpfliche Phantasie um so gewaltiger und reicher erscheint, je mehr wir durch liebevolles Studium seiner Werke bemüht sind, sie ganz zu erkennen.

Ebenso wie Schumann hat sich auch Berlioz Wagner gegenüber ablehnend verhalten. In beiden Fällen sehen wir die Unfähigkeit oder den Widerwillen eines Großen, einen Größeren anzuerkennen, eine Thatsache, die nicht selten vorkommt und keine erfreuliche Empfindung erweckt, weil sie uns erinnert, daß auch hochbegabte Naturen menschlichen Schwächen und Irrthümern unterliegen und der Stachel beim

Digitized by Google

Anblick fremder Vorzüge auch erleuchtete Geister quält. — Wer solche Gefühle in sich aufsteigen fühlt und sie nicht verwinden zu können meint, der blicke auf zu einem erhabenen Beispiel, zu einem in dieser Beziehung alle neueren Musiker Ueberragenden, er blicke auf zur ehrwürdigen Erscheinung Franz Liszt's. — Wie dieser selbst so große Mann unablässig bemüht war, ihm geistig verwandte Künstlernaturen zu fördern, den Ruhm ihrer Werke zu verbreiten, wie er jungen Genies und Talenten auf jedem Gebiete an die Hand ging, sie mit Rath und That unterstützte und bei alledem niemals etwas zum Nutzen seiner Persönlichkeit unternahm, ja anderen zulieb die Pflege eigener Schöpfungen oft vollständig vernachlässigte, gehört längst der unzweifelhaft feststehenden Geschichte, an und ich glaube, daß wohl Niemand, auch nicht Solche, die seinen Compositionen ferne stehen, ihm die leuchtende Krone, die Uneigennützigkeit und edelste Liebe auf sein Haupt für alle Zeiten gesetzt haben, werden rauben wollen. In menschlicher Beziehung ist Liszt der König der Künstler gewesen! —

Als Componist geht er zunächst darin über Berlioz hinaus, daß, während dieser in seinen symphonischen Werken bei aller Freiheit der Phantasie fast immer noch die alte Form in deutlich erkennbaren Umrissen beibehält und geschlossene Musikstücke schafft, Liszt diese Form vollständig abstreift und seinen Compositionen dadurch oft den Charakter der Improvi-

Digitized by Google

sation verleiht. Er geht direkt von dem poetischen Vorwurf, von dem gestellten Programm aus, welches er für die musikalische Gestaltung allein maaßgebend hält. Mitunter geht er so weit, einzelne Vorgänge oder Seelenzustände in musikalischen Sätzen und Phrasen auszudrücken und diese dann in der Reihenfolge, wie sie das Programm vorschreibt, nebeneinanderzustellen. Allerdings hat er gerade in diesem Verfahren einmal in Berlioz seinen Vorgänger gehabt, nämlich in dem schon erwähnten vorletzten Orchesterstück aus „Romeo und Julie", betitelt: „Romeo am Grabe Capulets. Anrufung, Juliens Erwachen. Freudentaumel und die ersten Wirkungen des Giftes. Todesängste und Verscheiden der Liebenden." Berlioz hat hier versucht, die Einzelheiten der dramatischen Handlung durch melodische Bruchstücke, Accente, Akkordverbindungen und ausdrucksvolle Figurationen mit einer Deutlichkeit wiederzugeben, daß man sich die Fähigkeit zutrauen möchte, in jedem Takte den Vorgang verfolgen zu können. Dennoch wird dieses Tonstück in den Aufführungen meistens fortgelassen, weil sein Eindruck selbst bei der besten Wiedergabe ein durchaus verwirrender, ja stellenweise sogar — meine Verehrung für Berlioz hindert mich nicht, es auszusprechen — ein lächerlicher ist. Der Grund liegt darin, daß der Musik hier eine Aufgabe gestellt ist, die sie nicht zu lösen vermag. Wäre nicht durch den Titel ein Hinweis auf den Vorgang des Dramas gegeben, so wüßten

Digitized by Google

wir überhaupt nicht, was wir hörten und hätten die Wirkung eines sinnlosen Toncomplexes. Die Empfindung der Sinnlosigkeit wird aber auch nicht aufgehoben, wenn wir wissen, was wir uns vorzustellen haben; wohl müssen wir aber darüber erstaunen, wie deutlich und klar hier selbst das nackte Wort des Titels gegen die Musik ist, die uns doch sonst viel gewaltigere Eindrücke zu geben vermag, als selbst eine vorzügliche Wortdichtung. Aehnliches erleben wir auch am Anfange von „Romeo und Julie" bei dem großen Orchesterrecitativ, welches die Dazwischenkunft des Fürsten darstellen soll.

Hier sind wir auf dem Punkte angelangt, wo sich das wahre Wesen der Musik in aller Herrlichkeit offenbart; hier sehen wir, daß sie eine Kunst ist, die niemals durch Begriffe zu uns sprechen kann, weil sie über die Begriffe hinaus uns das innerste und eigentlichste Dasein der Welt in einem höchst subtilen Bilde zeigt; hier sehen wir, daß sie ihrer Hoheit entkleidet wird, wenn ein Künstler ihr Begriffe unterschiebt, die sie uns nach Art des Wortes erklären soll, daß sie erniedrigt wird, wenn er sie sklavisch von Takt zu Takt, von Episode zu Episode an ein Programm bindet. Die Musik vermag die Stimmung, die seelische Disposition wiederzugeben, die ein Vorgang in uns erzeugt, nicht aber den Vorgang selbst zu schildern. Dieses ist die Aufgabe der Dichtkunst und in anderer Weise der Malerei

Digitized by Google

und der Plastik. Unternimmt sie trotzdem diese ihr gänzlich ferneliegende Aufgabe, so empfinden wir Aehnliches, als wenn Jemand in einer ihm fremden Sprache reden wollte, was bekanntlich nicht nur unverständlich ist, sondern auch zum Lachen reizt. In solchen Fällen ist die Musik in das vorhin erwähnte falsche Verhältniß zum Programm getreten, dann hört sie auf Musik zu sein. — Wer nicht anders kann, möge sich beim Anhören eines Musikstückes in seiner Phantasie einen Vorgang vergegenwärtigen; es wird seiner Aufnahmefähigkeit nicht erheblich schaden, denn ein gutes Musikstück steht auf einem viel festeren, viel gründlicheren Fundamente, als die Vorstellung dieses Vorganges und spricht mit weit größerer Macht zu uns, wie alles Andere. Es erzählt uns von Dingen aus der tiefsten Tiefe, von denen jener Vorgang nur Abbild, nur Erscheinung ist, es enthüllt uns sein Geheimniß und macht ihn durchsichtig; (daher die gewaltige Bedeutung der Musik im Drama.) Aber das Umgekehrte, einen Vorgang, sei er nun leiblicher oder seelischer Art, dramatischen oder philosophischen Inhalts, als Vorwurf zu nehmen und ihn in der Reihenfolge seiner Begebenheiten, nicht etwa nur als allgemeine Wirkung auf unser Seelenleben, durch die Musik ausdrücken zu wollen, ist einerseits ein thörichtes und sinnloses Beginnen, weil nur das Wort und in gewissen vereinzelten Fällen die malerische oder plastische Darstellung die Fähigkeit dazu besitzt, der Künstler

Digitized by Google

sich also in der Wahl seines Mittels vergreift, dann aber auch ein verwerfliches Beginnen, weil ein Erhabenes, unendlich Edles dadurch zu einem weit unter seiner Würde stehenden Dienst gezwungen, die Musik, die Sprache des Urwesens der Welt, zu einer Sprache der Begriffe erniedrigt wird, und die Gefahr besteht, daß im Publikum, falls es wirklich an derartige Werke gewöhnt werden könnte, eine Perversität des musikalischen Empfindungsvermögens entstünde, die sich der Aufnahmefähigkeit wirklicher Meisterwerke hindernd in den Weg stellte. Um es hier nicht nochmals sagen zu müssen, verweise ich ergänzend auf das, was ich im 5. Kapitel meiner Schrift „Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama" im Anschluß an Schopenhauer's große Lehre über das Wesen der Musik und über die Programmmusik gesagt habe.

Liszt hat, obwohl das erwähnte Berlioz'sche Orchesterstück aus „Romeo und Julie" die Art seines Schaffens einigermaaßen vorbildet, dennoch Werke von unvergleichlich höherem Werthe, als ihn dieses Stück besitzt, geschaffen. Es ist ihm gelungen, für viele seiner Compositionen eine künstlerische Form zu finden, die das betreffende Werk seinem Programm zwar entsprechend, aber dennoch in sich geschlossen, und dem Wesen der Musik nicht widersprechend erscheinen läßt. Die von Liszt gefundene Form paßt aber dann auch ausschließlich nur zu dem gewählten poetischen Vorwurf und wäre, in derselben Weise auf ein anderes

Digitized by Google

Programm angewandt, völlig sinnlos. Denken sie z. B. an den „Mazeppa“, eine der hervorragendsten, genialsten Schöpfungen Liszt's. Ein wilder, sich zur Raserei steigender Satz schildert den Todesritt des Helden, ein kurzes Andante sein Zusammenbrechen, der folgende, durch Trompetenfanfaren eingeleitete, zum höchsten Triumph anwachsende Marsch seine Erhebung und Krönung. — Nun denken Sie an die symphonische Dichtung „Orpheus,“ deren Form eigentlich nur aus einem großen Crescendo und einem großen Diminuendo besteht. — Orpheus schlägt die goldenen Saiten seiner Leyer, andachtsvoll lauscht die gesammte Natur den wundersamen Klängen. — Erhabenen Schrittes geht der Gott an uns vorüber, die Welt durch seine Erscheinung und sein Spiel entzückend. — Schwächer werden die Töne seiner Leyer, ferner und ferner sehen wir die himmlische Gestalt. — Endlich entschwindet sie uns gänzlich. — Diese aus dem leisesten Pianissimo zu mächtiger Tonfülle anwachsende und wieder leise verhauchende Disposition eines Tonstückes ist an sich und in Verbindung mit dem Programm gewiß vollkommen berechtigt; ein ähnlich aufgebautes Tonstück mit dem Titel „Mazeppa“ oder ein dem Mazeppa ähnliches mit dem Titel „Orpheus“ wäre aber ganz unmöglich. Dagegen glaube ich behaupten zu können, daß, wenn Sie „Mazeppa“ und „Orpheus“ o h n e jeden Titel hörten, Sie im ersten unzweifelhaft ein schmerzlich-stürmisches Element, das

Digitized by Google

in sich zusammenbricht und sich nachher wieder sieg-riech erhebt, im zweiten ein in hoheitsvoller Milde erscheinendes und entschwebendes Wesen erkennen und empfinden würden, ohne daß Sie nothwendigerweise an Mazeppa oder Orpheus zu denken brauchten. Ihre Phantasie wird durch den Titel bedeutsam angeregt, aber nicht ängstlich gefesselt werden. Die Hauptsache wird immer das musikalische Empfinden, nicht das Deuteln über den Inhalt dieser oder jener Stelle sein. — Diese Art von Programmmusik glaube ich energisch vertheidigen, ihr Gegentheil jedoch, ein formloses Phantasieren über unterlegte Begriffe ebenso energisch verurtheilen zu müssen. — Wenn z. B. Liszt versucht, in seiner symphonischen Dichtung „Die Ideale," Bruchstücke des Schillerschen Gedichtes der Reihe nach musikalisch zu interpretiren und dann diese Interpretationen zu einem Satz zusammenzuschweißen, ja so weit geht, in seiner Partitur über die einzelnen Musikstücke die Theile des Gedichtes zu schreiben, die er an den betreffenden Stellen vorgestellt wissen will, so daß eigentlich nur der mit der Partitur Bewaffnete wissen kann, was er sich gerade im Augenblick denken soll, und nicht einmal Derjenige folgen kann, der die Theile des Gedichtes selbst vor sich hat, — denn wo sollte er die Anknüpfungspunkte mit Dem was er hört finden? — so wird die Musik, wie es in diesem Stücke thatsächlich der Fall ist, flügellahm ausfallen müssen, weil sie sich nicht ihrem

Digitized by Google

Wesen gemäß frei entwickeln kann, sondern von vornherein an die aufeinander folgenden Bruchstücke des Gedichtes, also an eine Reihe von Begriffen gebunden ist. Man vergleiche damit die Ouverture zur ersten Bearbeitung des „Fidelio," die eigentlich erste (fälschlich immer als zweite bezeichnete) Leonoren-Ouverture. Sie steht an Werth hinter der großen zurück, ist aber die richtige Opernouverture, weil einzelne wichtige Momente der folgenden Handlung in ihr deutlich dargestellt werden; Florestans Gefangenschaft, Leonorens muthiges Ausziehen zur Befreiung des Gatten, ihr Suchen und Forschen, ihr Zusammentreffen und der Kampf mit Pizzaro, der Sieg, ein kurzer Rückblick auf die überstandenen Schrecknisse mit dankbaren Gefühlen gegen Gott, und zuletzt der Jubel der glücklich Vereinigten. Wie hat es aber Beethoven bei seiner — ich möchte fast sagen — dramatischen Deutlichkeit in diesem Stück verstanden, den symphonischen Charakter zu wahren und mit wie musikalischen Mitteln vermochte er darzustellen. Ich erinnere an den gewaltigen, plötzlichen Eintritt des C-moll, an der Stelle wo man die übliche Reprise des ersten Theiles in C-dur erwartet; er soll den Augenblick der höchsten Gefahr, das Zusammentreffen Leonorens mit Pizzaro schildern. Wie unmittelbar und ohne jeden gewaltsamen Ruck sind nachher die Reminiszenzen aus der Oper, die Stelle, wo Pizzaro vor Leonorens Pistole zurückweicht, eingeflochten. — Ich möchte gerade diese

Digitized by Google

Ouverture als ein Muſter dafür hinſtellen, wie weit ein Programm mit der Muſik vereinbar iſt, ohne dieſe in ihrem Weſen zu ſchädigen. — Auch Mendelsſohn's Hebriden-, Schumann's Manfred-Ouverture und Spohr's Symphonie „Die Weihe der Töne" ſind durch poetiſche Bilder und Vorgänge veranlaßt. Das Beſtreben, ſolche durch die Muſik auszudrücken, führte ſogar für eine Zeit zu einem Zuſammengehen der neuklaſſiſchen mit der modernen Richtung; ja man ſchien ſich anfänglich nicht einmal bewußt zu werden, daß es eigentlich zwei Richtungen waren, die man vertrat, wie wir an den Beziehungen Schumann's zu Berlioz und Liſzt erſehen können. Erſt mit dem Auftreten des gänzlich abſtrakten Brahms und dem Emporſteigen des alle Andern überragenden Wagner begann man zu fühlen, daß man auf zwei Seiten ſtand. Als das Bewußtſein von Wagner's Gewalt aufdämmerte, merkten die Nachklaſſiſchen, daß es ihnen an den Kragen gehe und ſpielten nun ihrerſeits Brahms als Trumpf aus. — Die „Richtungen" waren markirt —.

Hier möchte ich auch vor einem Hauptfehler warnen, den ich noch immer in mancher neueren Compoſition zu entdecken glaube, nämlich vor einer Vermengung des dramatiſchen mit dem ſymphoniſchen Style. Indem ich nochmals auf Wagner's „Ueber die Anwendung der Muſik auf das Drama" und das über dieſen Punkt dort Geſagte hinweiſe, füge ich hinzu, daß —

Digitized by Google

einzelne Ausnahmen zugestanden — ein charakteristisches Merkmal symphonischer Themen ihre Breite und ihr speciell melodischer Charakter sein wird, während sich die Themen für das musikalische Drama durch Prägnanz und hiermit oft durch bedeutsame Kürze auszeichnen werden. Mit keinem der Wagner'schen Themen, selbst mit dem harmonisch einfachsten, könnte ein Symphoniesatz aufgebaut werden; dagegen wären z. B. das aus zwölf Takten (nicht aus vier, wie Manche meinen) bestehende erste Thema der „Eroica", die Melodieen der langsamen Sätze Beethoven's und überhaupt die Themen echter Symphonieen in der Oper nicht verwendbar. Die Erfindungsgabe des Dramatikers ist durch ganz andere Faktoren zur Produktion angeregt, wie die des Symphonikers. Wirkliche, leibhaftig auf der Bühne darzustellende Personen und Vorgänge geben ihm jene prägnanten, plastischen Motive ein, die uns oft blitzartig die tiefe Bedeutung jener Vorgänge, mehr als es Worte könnten, enthüllen. Stimmungen innerlicher, contemplativer Natur, seelische Rückschläge großer, sei es wirklicher oder erdichteter Vorgänge, die der Verkörperung durch das Drama nicht bedürfen, werden den Symphoniker zum Schaffen begeistern. Sein Werk wird gleichsam ein Sich-Ausleben seines Wesens in Musik sein; daher die Breite der Themen und die im Drama nur selten mögliche, eigentliche, große Instrumental-Melodie. — Kann man den Orchestersatz des musi-

Digitized by Google

kaliſchen Dramas als „ſymphoniſch“ bezeichnen, d. h. als den Geſetzen des Dramas gemäß, ſinnvoll polyphon aufgebaut, ſo wird man, wenn die zu Grunde liegenden Stimmungen ſehr heftig und wechſelnd ſind, einen Symphonieſatz vielleicht „dramatiſch“ nennen können. Die ganze Welt iſt ein großes Drama und die Muſik zeigt uns ſein innerſtes Weſen; in dieſem Sinne iſt auch die Muſik ſelbſt „dramatiſch“, wie wir bei unſerem Heros Beethoven, auf den wir immer und immer wieder zurückgreifen müſſen, wenn wir uns über Muſik wirklich verſtändigen wollen, zur Genüge erkennen können. Man nehme ſomit das „ſymphoniſch“ des muſikaliſchen Dramas in konkreter, das „dramatiſch“ des Symphonie-Satzes aber in metaphyſiſcher Bedeutung und hüte ſich vor Verwechslungen, die zur Folge haben könnten, daß Muſikſtücke entſtehen, die Fragmenten aus Opern ähnlicher ſähen wie Symphonieen. — Ueberaus beherzigenswerth, aber bis heute noch keineswegs beherzigt iſt es, daß Wagner auf die Nothwendigkeit des ſtrengen Einhaltens einer Tonart, ſolange nicht ein zwingender Grund ſie zu verlaſſen vorliegt, hinweiſt, ſowie erklärt, daß dieſe Nothwendigkeit in der Symphonie noch in erhöhtem Maaße beſtehe, wie im Drama, weil harmoniſche Kühnheiten die ſich hier mit Nothwendigkeit aus der Handlung ergeben, dort unverſtändlich wären. Kaum gegen eine andere Forderung wird heutzutage ſo viel geſündigt, als gegen dieſe, die allen großen

Digitized by Google

Meistern, einschließlich Wagner, in Fleisch und Blut übergegangen war. An diesem unaufhörlichen sinnlosen Moduliren leiden z. B. die meisten der Bruckner'schen Symphonieen, so daß man oft nicht mehr begreift, warum die eine „in Es-dur" die andere in „C-Moll" heißt, da oft nur die Schlußtakte eines Satzes die Tonart seines Anfangs aufweisen und die anderen Partieen regellos durch die übrigen Tonarten wandern. — Nicht im Recht scheint mir Wagner hingegen zu sein, wenn er das im Drama nothwendige Verändern eines Themas, das psychologisch-dramatische Variiren — um meinen Ausdruck zu gebrauchen — für die Symphonie als „gesuchten Effekt" vollständig verwirft. Ist doch, obwohl noch in geringerem Grade, der erwähnte plötzliche Eintritt des Moll in Beethoven's erster Leonoren-Ouverture bereits eine solche Variation des sonst in Dur stehenden Themas. Wenn ferner in Liszt's „Mazeppa" die furchtbar sich steigernde Schnelligkeit des Todesrittes durch allmähliche rythmische, sagen wir athemlose Verkürzung des Hauptthemas vom $^6/_4$ Takt über den $^4/_4$ und $^2/_4$ zum $^2/_4$ Takt ausgedrückt ist, wenn ferner dieses Hauptthema am Schluß des Marsches in sieghaftem Triumph erklingt, so entspringen diese Varianten keinem gesuchten Effekt, sondern einer höchst wahrhaftigen Empfindung für den Sinn des Tonstücks und die Ausdrucksfähigkeit der Musik. Wie im musikalischen Drama dieses Variiren durch die Handlung

Digitized by Google

bestimmt wird, so hat es sich in der Symphonie den Gesetzen der symphonischen Form zu unterwerfen, sei es nun die alte, oder eine neue, die ein Tondichter, angeregt durch einen poetischen Vorwurf, gefunden hat. Sollte mich freilich Jemand nach der Regel einer solchen neuen Form fragen, so müßte ich ihm mit Hans Sachs antworten: „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann." — Ja, dieses Folgen, dieses unerbittliche und consequente Verfolgen der sich selbst gestellten Regel, dieses nicht-Abweichen, bevor Alles klar ist, dieses, wenn es sein muß, im Schweiße seines Angesichts Arbeiten, bis das allmählich Gewordene der Inspiration entspricht, ohne daß man von der Arbeit, vom Schweiße etwas merkt, — das ist es, was schließlich das Kunstwerk ausmacht. Kein Verdienst ist es, von der üblichen Form abzuweichen, ohne an ein festes Ziel zu gelangen; unsinnig ist es, das Verweilen in der Form als Reaction zu bezeichnen. Die „Neudeutschen", die Umstürzler vergessen, daß sie mit ihrem Eifern gegen die Form schließlich dieselben Philister sind, wie die Pseudo-Klassiker mit ihrer Wuth gegen die Möglichkeit einer Neuerung. Was uns das ganze Werk zu sagen hat, darauf kommt schließlich Alles an. — —

An dem gleichen Fehler wie die „Ideale" leiden auch Liszt's „Bergsymphonie" und der an einzelnen Schönheiten reiche „Tasso". Einige andere seiner Orchesterwerke, wie „Hamlet", „Prometheus", „He-

Digitized by Google

roide funèbre“ stehen durch minder bedeutende Kraft der Erfindung zurück. Ein improvisirendes, oft an Zerrissenheit streifendes Wesen ist den meisten Compositionen Liszt's eigen. Ich möchte sagen, daß in ähnlicher Weise wie bei Brahms ein grüblerisch-reflektirendes bei Liszt ein rhapsodisches Element die Oberhand gewinnt und in seinen schwächeren Werken störend und empfunden wird. Meisterschöpfungen, außer den bereits genannten, sind noch die „Hungaria“, „Festklänge“, „Die Hunnenschlacht“, ein phantastisches Stück von elementarer, unheimlicher Gewalt, „Les Préludes“, vor allem aber die beiden großen Symphonieen zu „Faust“ und zu Dante's „Göttlicher Komödie“. — Die Faustsymphonie soll nicht etwa Goethe's Gedicht musikalisch verkörpern, sondern giebt, wie es der Titel verheißt, drei Charakterbilder „Faust“, „Gretchen“ und „Mephistopheles“. Mit welcher Kunst und Phantasie hier Liszt das psychologisch-dramatische Variiren eines Themas, als dessen Erfinder ich Berlioz bezeichnet habe, benutzt und weitergebildet hat, zeigt uns der dritte Satz. Mephistopheles ist „der Geist, der stets verneint“ „denn alles was entsteht, ist werth, daß es zu Grunde geht“ ist das Prinzip seines Wirkens. Daher konnte ihm Liszt kein eigenes Thema geben, sondern baute den ganzen Satz aus Karrikaturen früherer, namentlich Faust betreffender Themen auf, woraus der plumpe Unverstand den Vorwurf der Erfindungslosigkeit gegen Liszt in noch

Digitized by Google

erhöhterem Maaße wie gegen Berlioz formulirt hat. Ich frage: Wenn unsere Altmeister aus Themen von wenigen Takten durch deren mannigfaltige Variation große Sätze geschaffen haben, sollte Aehnliches einem Tondichter verwehrt sein, wenn ein erkennbar poetischer Gedanke die Triebfeder ist? Gehört zu so charakteristischem Variiren nicht auch Erfindung? — — Und gerade dieser Satz offenbart uns am besten Liszt's tiefe Erkenntniß vom wahren Wesen der Musik. Als der höllische Teufelsspuck zu durchdringendster Gewalt angewachsen ist, erscheint, wie in verklärten Wolken schwebend, das Hauptthema des Gretchensatzes in seiner ursprünglichen, unberührten Schönheit. An ihm bricht sich die Macht des Teufels und sinkt in Nichts zurück. Der Dichter durfte Gretchen sinken, ja sie zur Verbrecherin werden lassen; der Musiker, dem idealen, subtilen Charakter seiner Kunst gemäß, bewahrte ihr die hehre Lichtgestalt. Mächtige Posaunenrufe ertönen durch die verklingende Höllen-Musik; leise beginnt ein Männerchor Goethe's erhabene Worte des Chorus mysticus zu singen „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß", nnd in den deutlich erkennbaren Noten des Gretchenthemas fährt eine Tenorstimme fort „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan." Man könnte diese Tenorstimme mit dem Doktor Marianus Goethe's identifiziren, sich Gretchen zur Mater gloriosa verklärt denken; man könnte auch an Faustens Worte erinnert werden,

Digitized by Google

als er Gretchens Bild in der entschwindenden Wolke erblickt:

> Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
> Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Aether hin,
> Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.

So weben sich bei großen Tonwerken goldene, aus Sonnenschein gesponnene Fäden zwischen der Musik und der anregenden Poesie, leicht und schwebend, beide Künste verschönernd, keine fesselnd.

Noch einheitlicher und gewaltiger vielleicht als die Faustsymphonie ist das Tongedicht zu Dantes „Göttlicher Komödie" mit seiner erschütternden Darstellung der Höllenqualen und dem allmählich in die höheren und höchsten Sphären reinen Empfindens aufsteigenden „Purgatorio".*) In diesen beiden Werken hat Liszt das Höchste gegeben, was er geben konnte. Sie bedeuten den Gipfelpunkt seines Schaffens und die reifste Frucht der künstlerisch berechtigten Programmmusik nach Berlioz.

Außer diesen beiden mehrtheiligen Symphonieen bestehen Liszt's Orchesterwerke durchgängig nur aus einem Satz und sind, wie Sie wissen, „Symphonische Dichtungen" betitelt. Diese Benennung ist äußerst glücklich und scheint mir in zwei Worten geradezu

*) Auf Anregung der hyper-katholischen Fürstin Wittgenstein hat Liszt noch einen zweiten, die triumphirende Kirche andeutenden Schluß hinzugefügt, der sehr schwach ist. Ich empfehle seine Streichung für alle Zeiten.

Digitized by Google

das Geſetz zu enthalten, vielleicht das einzige, das ein Muſikſtück befolgen muß, wenn es mit Recht beſtehen ſoll. Es ſei „Dichtung“, d. h. es entwachſe einer poetiſchen Idee, einer ſeeliſchen Anregung, die entweder unausgeſprochen bleibt, oder durch Titel und Programm dem Publikum vermittelt wird; aber es ſei auch „ſymphoniſch“, was hier gleichbedeutend iſt mit „muſikaliſch“ überhaupt! Es habe eine Form, entweder eine der von den klaſſiſchen Meiſtern überkommenen oder eine neue, dem Inhalt entwachſene und ihm entſprechende. Formloſigkeit iſt in der Kunſt immer verwerflich und kann auch in der Muſik niemals mit einem Programm, oder dem was ſich der Componiſt „dabei gedacht hat“ entſchuldigt werden. Liſzt's ſymphoniſche Werke bedeuten einen großen erſten Schritt auf einer neuen Bahn. Wer darauf weiterſchreiten will, wird vor allem bedacht ſein müſſen, nicht Liſzt's Schwäche, eine öfter bemerkbare Zerriſſenheit der Conception nachzuahmen und zum Geſetz zu erheben, ſondern Muſikſtücke zu ſchreiben, die mehr ſind als toniſche Illuſtrationen zu Programmen. —

Ich hoffe, möglichſt klar gemacht zu haben, was wir der ſogenannten „modernen“ Richtung bisher Gutes und was wir ihr Schlimmes zu verdanken haben. Sie hat uns gelehrt, daß es noch andere Arten und Formen des Componirens giebt, als die unumgänglich ſcheinenden Schemata der Sonate, des Rondeau und der Variation; ſie hat dadurch der Phantaſie ein reiches,

Digitized by Google

obwohl gefährlicheres Schaffensfeld erschlossen, auf dem noch köstliche Früchte geerntet werden können. Es ist ihr aber auch begegnet, daß sie über das Ziel hingeschossen und die Musik aus heiliger Höhe zu einer Sklavin des Wortes und des Begriffes erniedrigt hat. Schwer zu erkennen und fein ist allerdings oft die Grenze, welche die Musik nicht überschreiten darf, will sie nicht unmusikalisch werden; wohl bedarf es noch einer größeren Anzahl neuer und bedeutender Werke, damit sie sicherer gezogen werden kann. — Wird und bleibt sich die jüngere Generation unserer Tonsetzer bewußt, daß die Musik keine Sprache in Begriffen ist, erkennt sie die Forderung einer Form für ein Tonstück als berechtigt an, und weiß sie den symphonischen Styl vom dramatischen streng zu sondern, so brauchen wir die Hoffnung, daß uns auch in späteren Zeiten Symphonieen geschenkt werden, über die sich — mit Wagner zu reden — etwas sagen ließe, nicht aufgeben; vorausgesetzt, daß Einer kommt, der alles Dies weiß, o h n e daß man's ihm sagt.

* * *

Wir haben bisher die symphonische Production nach Beethoven in zwei Richtungen verfolgt. Die eine, die neu-klassische ist den formalen Traditionen der Altmeister treu geblieben; sie hat Werke von ähnlicher Gestaltung, aber weitaus geringerem Werthe als die Beethoven'schen Symphonieen hervorgebracht.

Digitized by Google

Sie endigt in Johannes Brahms, dem als Seitenstück Anton Bruckner gegenübersteht. — Die andere, die moderne Richtung hat uns zu Liszt's symphonischen Dichtungen geführt. Auch ihr ist kein Werk entsprungen, das an eine Beethoven'sche Symphonie hinanreicht; aber sie hat in weit höherem Maaße befruchtend gewirkt als die neu-klassische. Sie ist der Sauerteig im Hausbrode der Philister geworden, und die Gährung macht sie immer mehr sowohl in Deutschland wie im Auslande fühlbar. So glaube ich, daß einige bemerkenswerthe neuere Symphonieen, die in der alten Form geschrieben sind, also zur neu-klassischen Richtung gehören, doch nicht so entstanden wären, wie sie sind, wenn Berlioz und Liszt nicht gelebt hätten. Ich meine u. A. die schon erwähnten Symphonieen von Sinding und Borodin. Ferner erleben wir in unseren Tagen auch Uebergänge von der alten Richtung in die neue, Fahnenflucht in's feindliche Lager. Von dem schon ziemlich bejahrten Dvorak, der als Schüler von Brahms gelten kann und mit seinen Symphonieen viele Erfolge errungen hat, bringt jetzt die Kunde zu uns, daß er sich plötzlich der Programmmusik zugewandt habe und symphonische Dichtungen componire. — Eine ähnliche Schwenkung erlebten wir schon vor mehreren Jahren an dem damals noch sehr jungen Richard Strauß. Als Schüler des von Wagner abgefallenen Hans von Bülow schwor er zu Brahms und schrieb eine vor-

Digitized by Google

treffliche Symphonie, die das Vorbild erkennen läßt. Später wurde er der Modernen, ja der „Modernsten“ einer und componirte eine Reihe von symphonischen Dichtungen, die wir noch lange nicht für abgeschlossen halten dürfen. Für die werthvollste, höher stehend als den vielleicht bekannteren und beliebteren „Don Juan“, halte ich „Tod und Verklärung“, ein Stück von verzehrender Leidenschaftlichkeit, kraftvoll in Erfindung und Aufbau, und bis auf den mir mehr pompös als verklärt erscheinenden Schluß, sehr innerlich und echt in der Empfindung. Diesem in seiner Art gleichwerthig schätze ich das thematisch wie orchestral äußert glänzend und — wenn dieses Wort für Musik erlaubt ist — witzig gemachte Orchesterscherzo „Till Eulenspiegels lustige Streiche.“ In seinem neuesten Stück „Also sprach Zarathustra“, verfällt Strauß in denselben Fehler, in den vor ihm Liszt in den „Idealen“ verfallen ist. Wie hier eine Folge von Momenten, welche das Menschliche aus der Alltagssphäre zu höherem Dasein emporheben, geschildert werden soll, so sehen wir in dem Strauß'schen Stück eine Reihe von Weltanschauungen an uns vorüberziehen, deren jede sich bemüht, dem großen Daseinsräthsel, dargestellt durch die Tonfolge C, g, c, beizukommen. Keiner gelingt es, und am Schluß steht das C, g, c wieder gerade so obstinat wie am Anfange da, und der Zweifel, bei Nietzsche „der Vater der Wahrheit,“ bei Strauß der Akkord c, e, fis kann weiter daran nagen. Zu-

Digitized by Google

gegeben, daß die einzelnen Momente, wie das religiöse Gefühl, die Leiden- (und Freuden-) schaften, die „übermenschliche", dionysische Heiterkeit — man gedenke des letzten Satzes von Beethoven's A-dur-Symphonie — musikalisch darstellbar sind, ja sogar zugegeben, daß man sich in die Symbolisirung der zur Lösung der letzten und höchsten Fragen unfruchtbaren Wissenschaft durch eine Fuge hineinleben könnte, so wird doch die musikalische Ausführung dieser unter einander so verschiedenartigen Momente dadurch, daß sie in einen Satz eingezwängt werden müssen, naturgemäß verkürzt und verkümmert, was ich namentlich vom As dur-Theil (Von den „Hinterweltlern") bedaure. Sodann ergiebt die Zusammenfügung dieser einzelnen Musikbruchstücke die Nothwendigkeit, Uebergänge zu ersinnen, um das Ganze nicht in mehrere Sätze aufzulösen. Um diese Uebergänge zu verstehen, ist man aber fortwährend genöthigt, die zweifellos geistreichen Gedanken, die den Componisten dabei geleitet haben, sowie die eventuellen Beziehungen zur programmatischen Vorlage Takt für Takt „herauszugeheimnissen", um nicht den Eindruck der thematischeu und harmonischen Spielerei zu gewinnen, daher auch hier der Eindruck von Musik im wahrsten Sinne des Wortes verloren geht. Von diesen Bedenken abgesehen, die mir auch die geradezu raffinirt virtuose Behandlung des Orchesters nicht zu zerstreuen vermochte, und abgesehen davon, daß ich Nietzsche's „Also

Digitized by Google

sprach Zarathustra" für das unmusikalischeste Buch von der Welt halte, scheint mir auch die positive Kraft der Erfindung in diesem Stück gegen andere Compositionen von Strauß zurückzustehen, wofür ich eine ausreichende Erklärung wieder nur darin finden kann, daß der Weg von der Anregung zur Ausführung durch das Reich der Begriffe gegangen ist, die Musik also hier ein Gebiet beschritten hat, das ihr unzugänglich ist und bleibt, daher sie den rechten Weg immer scheinbar sucht, ohne ihn aber finden zu können, und sich in Experimenten verliert. — Nicht genug konnte ich mich stets darüber verwundern, daß gerade der „Zarathustra" als ein Höhepunkt des Strauß'schen Schaffens, ja sogar als ein Höhepunkt in der bisherigen Entwicklung der Musik gepriesen worden ist, während man den durchaus musikalischen und wirklich genialen „Eulenspiegel" vielfach als eine über die Grenzen der Musik hinausgehende Farce bezeichnet hat. Für mich ist der „Zarathustra" vielmehr ein Merkzeichen, *wie weit* die Musik sich von ihrem eigenen Wesen *abwenden* könne, und fast scheint mir der Autor selbst ein ähnliches Gefühl gehabt zu haben, als er sich genöthigt sah, demselben nicht nur ein Programm voranzustellen, sondern sogar die einzelnen Partieen durch Ueberschriften resp. Hinweise auf Kapitel des Buches von Nietzsche zu versehen, während er beim „Eulenspiegel," in frohem Bewußtsein der Ansich-Verständlichkeit dieses Stückes

Digitized by Google

die Zugabe eines Programmes in feinsinniger (wenn ich an einige Anekdoten aus dem Eulenspiegelbuche denke, möchte ich fast sagen, in taktvoller) Weise verweigert hat. Daß es gewißlich nur ein hochbeanlagter Kopf sein kann, der ein solches Merkzeichen hinzustellen im Stande war, bedarf wohl kaum der Erwähnung. —

Ich will hier eine seltsame Erfahrung mittheilen, die ich selbst öfter gemacht, aber bisher von Anderen noch nicht bestätigt gefunden habe. Höre ich ein Stück, das mir die Schwäche der modernen Programmmusik offenbart, so überkommt mich nach kurzer Zeit aufmerksamen Zuhörens, trotz der überaus großen äußerlichen Verschiedenheit, genau dasselbe Gefühl, das mir ein schwaches Werk von Brahms erweckt; dieselbe gequälte, nüchterne, leere, unlustige Empfindung. — Sollte diese Uebereinstimmung der Wirkung darauf beruhen, daß Brahms' Musik mir dann als der Begriff der Musik — im Gegensatz zu ihrem Wesen — erscheint, während in solchen Programmstücken Begriffe — im Gegensatz zum Wesen der Dinge — ausgedrückt werden sollen? Sollten die verkehrten, gekünstelten und darum unkünstlerischen Ausläufer beider Richtungen vielleicht schließlich ebenso nahe bei einander liegen, wie ihre großen Erzeugnisse unleugbare Wahlverwandtschaft aufweisen? Giebt es, von einem sehr hohen Standpunkte aus gesehen, vielleicht überhaupt nicht zwei, sondern nur e i n e Richtung? —

Digitized by Google

Sprach ich vorhin von einem Alten und einem Jungen, so sei mir dieselbe, übrigens rein äußerliche Zusammenstellung auch mit zwei anderen Künstlern gestattet. — Direct unter Liszt's Einfluß stehend, schrieb der Czeche Friedrich Smetana eine Reihe von sechs symphonischen Dichtungen. Er benannte sie mit dem Gesammttitel „Mein Vaterland," da er die poetische Anregung dazu im böhmischen Sagen-Kreise gefunden hatte. Ich erwähne als besonders werthvoll die „Vltava," hiernach „Vyšehrad" und „Aus Böhmens Hain und Flur." — Eine bedeutende und als Componist zu wenig beachtete Erscheinung unserer Tage ist Gustav Mahler. Seine Werke sind von colossaler Ausdehnung und erfordern ungewöhnlich zahlreiche mitwirkende Kräfte. Dies erschwert ihre Aufführung und ihr Verständniß. Sehen wir aber von diesen doch immerhin sekundären Momenten ab und wenden wir uns dem Componisten selbst zu, so begegnen wir einem tiefen, starken Fühlen, das sich in seiner Weise aussprechen kann und muß, und, unbekümmert um die Möglichkeit der Aufführung und den Erfolg eben das sagt, was es zu sagen hat. Charakteristisch für Mahler ist die bedeutsame Breite seiner Themen. Ich glaube z. B., daß Diejenigen, welche bei der Aufführung seiner zweiten Symphonie in Berlin den ersten Satz als Unding bezeichnet haben, das Hauptthema in seinen gewaltigen Dimensionen gar nicht überschaut haben; allerdings mußte

Digitized by Google

es ihnen dann schwer werden, die Durchführungen desselben verfolgen zu können. Ferner ist im günstigsten Sinne für ihn bezeichnend der, trotz eines eventuellen Programmes, vollständig musikalische Charakter seiner Compositionen. Mahler ist durch und durch Musiker, in manchem seinem Lehrer Bruckner verwandt; nur versteht er besser mit seinen Themen zu arbeiten und seine Sätze aufzubauen, als Jener. Mag man Bizzarres, ohne sichtbaren Grund Schwieriges in seinen Werken finden, mag man von zu großer Weitschweifigkeit, vielleicht von nicht immer genügender Selbstkritik in der Auswahl der Themen reden, — Alles, was Mahler schreibt, trägt doch den Stempel einer reichen Phantasie und einer glühenden, beinahe fanatischen Begeisterung. Auf diesen Eigenschaften lassen sich schöne Hoffnungen bauen; auch erfüllt es mit Zuversicht, daß die Aufführungen seiner Werke bisher sehr häufig mit unverhohlener Abneigung aufgenommen worden sind. Die Geschichte könnte uns längst gelehrt haben, daß das Maaß der Anerkennung seitens der Zeitgenossen zumeist in umgekehrtem Verhältniß zum Werthe der Werke steht. — Besonders verweise ich auf Mahler's dritte, bis jetzt nur bruchstückweise aufgeführte Symphonie. —

Ich habe nunmehr auch der neueren Erscheinungen gedacht, zumeist der allerneuesten, Strauß und Mahler, die noch inmitten ihres productiven

Digitized by Google

Lebens stehend, unseren Blick von der Gegenwart ab auf die Zukunft lenken. —

Hocherhaben über Allem nach Beethoven, was wir heute besprochen haben, steht die Riesengestalt Richard Wagner's. Er ist es, den keine „Richtung" berührt, der Beethoven unmittelbar die Hand reicht. — Wer ihm wieder die Hand reichen und so die leuchtende Reihe der größten Genien unserer Tonkunst: Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Weber, Beethoven, Wagner fortführen wird, — Niemand kann es heute sagen. —

Der Phantasie sei es nicht verwehrt, sich das Bild eines solchen Meisters, wie es wohl in unseren Tagen aussehen müßte, vor Augen zu führen. Ich denke mir ihn zunächst unabhängig von allem Parteiwesen und sich nicht damit befassend, weil über ihm stehend; ich denke mir ihn weder engherzig deutschthümelnd, noch schaal international, sondern allmenschlich empfindend, weil die Musik eine allmenschliche Kunst ist; ich denke mir ihn von einer glühenden, schrankenlosen Begeisterung erfüllt für das von den großen Geistern aller Zeiten und Nationen Geschaffene, und unüberwindliche Abneigung gegen die Mediocrität empfindend, mit der er nur durch Zwang, höchstens einmal durch seine eigene Gutmüthigkeit in Berührung kommt. Ich denke mir ihn neidlos, weil seines eigenen hohen Werthes bewußt und darauf vertrauend, daher auch fern jeder kleinlichen Propaganda für seine Werke, aber, wenn es noth thut, von gründlichster Auf-

Digitized by Google

richtigkeit, ja Rücksichtslosigkeit, daher an vielen Stellen nicht sonderlich beliebt. Ich denke mir ihn sich dem Leben nicht ängstlich verschließend, aber mit Hang zur Einsamkeit, — die Menschen nicht in übertriebenem Weltschmerz hassend, aber ihre Kleinlichkeit und Beschränktheit verachtend, daher nur Ausnahmen zu seinem näheren Umgang wählend. Ich denke mir ihn nicht unempfindlich gegen Erfolg oder Mißerfolg, aber durch beides nicht einen Schritt von seinem Wege abzubringen, — gegen die sogenannte öffentliche Meinung sehr gleichgiltig, — in seiner politischen Gesinnung Republikaner im Sinne Beethovens. Ich denke mir ihn gleichsam in einer hohen Schweizer Alpengegend wandelnd, wo die klaren, weißen Gipfel ehrfurchterweckend und doch traulich herübergrüßen, ein höchstes Ziel im Auge, den Blick unverwandt auf dieses gerichtet und darauf zuschreitend. Sich nur mit den größten Genies wirklich verwandt fühlend, weiß er doch, daß auch er nur ein neues Glied der Kette ist, welche diese mit einander bilden, und weiß auch, daß andere Gewaltige auf ihn folgen werden. So gehört allerdings auch er einer Richtung an, einer solchen aber, die über den Köpfen der Menschheit schwebt und über sie hinwegfliegt.

Kehren wir von diesem Spiel unserer Einbildungskraft in die Wirklichkeit zurück, so erkennen wir, daß wir uns in einem Interregnum, einem Uebergangsstadium befinden. Ueberall ein lebhaftes, unruhiges

Digitized by Google

Treiben, ein unsicheres Tasten nach dunklen Zielen, ein Haschen nach Erfolg und Berühmtheit um jeden Preis und mit jedem Mittel. „Fortschritt", „Neu-Deutschthum", „nie dagewesene Originalität", „Progone", „Epigone", „Eklektiker", „Begründer einer neuen Richtung", „überwundener Standpunkt" sind einige der vielen Schlagworte, die verworren an unser Ohr dringen. Da hören wir von einem neuen Tongedicht gegen das Wagner's, Liszt's und Berlioz' Werke kleine Däumlinge seien; dort soll die echte Volksthümlichkeit wieder gefunden sein. — Fatamorganen gleich, ziehen neue Erscheinungen an uns vorüber, verblassen und entschwinden. — In der Beurtheilung und im künstlerischen Geschmack ist an manchen Stellen eine fast frivol zu nennende Freude am Willkürlichen, Regellosen und Häßlichen eingetreten. Wo früher das Philisterium sich vor jedem „Tritonus" bekreuzigte und eifrig nach „Querständen" auslugte, wird heute jede harmonische Ungereimtheit als „Kühnheit" sanctionirt, wenn sie nur recht ohne Grund dasteht, und wer's darin am weitesten gebracht hat, ist — „Reformator"! — Mitten in dem bunten Wirrwarr bereitet sich wohl das Große, das echt Neue und Originelle ferne vom Kunstmarkte in aller Stille vor. — Wir aber können einstweilen einen festen Standpunkt in der Ueberzeugung gewinnen, daß der wahre Fortschritt nicht von außen, sondern von innen kommt. Ist das künstlerische Schaffen nur speculativ, aber nicht

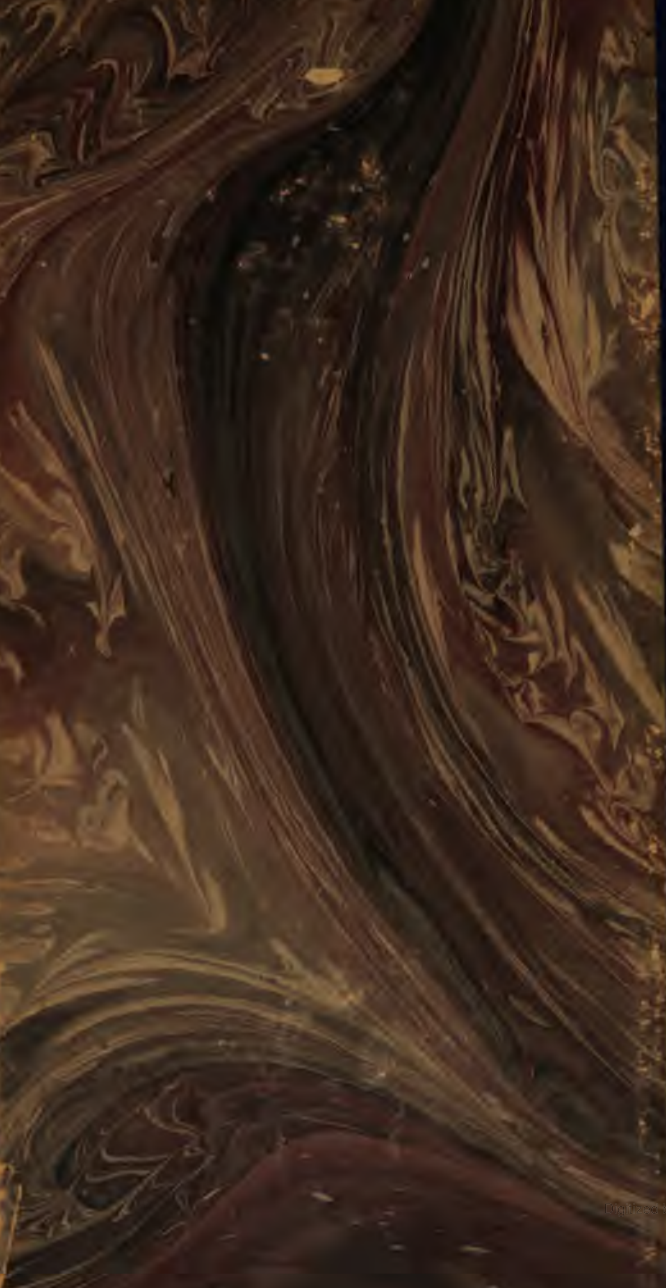
Digitized by Google

impulsiv, so wird es verblüffen, niemals aber erwärmen und dauernd fesseln können. — Wer diese Ueberzeugung mit mir theilt, wird den begabten aufstrebenden Componisten zurufen: Fühlt, denkt, empfindet groß, so groß wie unsere Meister, dann werdet ihr das Rechte hervorbringen, und so wie Ihr's hervorbringt, so wird's gut sein. Könnt Ihr's nicht, so häuft den Ossa auf den Pelion, schreibt tausend Posaunen und zweimalhunderttausend Pauken; es wird ein Popanz dabei herauskommen. Die glänzende Mache allein thut's nicht. Natürlichkeit, gerade und kräftige Wahrhaftigkeit, das ist's, was wir brauchen. Schreibt frisch herunter, was Euch auf der Seele lastet und sprecht aus, was ausgesprochen werden muß! So wird's ein Bild Eures Selbst, eine Aeußerung Eures Wesens und in jedem Falle was Ganzes und Rechtes werden. Habt aber auch den Muth, das zu bleiben, was Ihr seid, wenn ihr verkannt oder „verrissen" werdet. Nur glaubt nicht, daß immer eine „neunte Symphonie" oder eine „Nibelungen Tetralogie" dabei herauskommen müsse. Die Welt wird Euch für eine Oper im Style Lortzings, für eine Symphonie, wie sie Hermann Götz componirt hat, sehr dankbar sein, wenn es nur echt und nicht geschminkt ist, was Ihr geschaffen habt. Bildet Euch ja nicht ein, Jeder von Euch müsse ein „Uebermensch" sein, wenn Zarathustra's Lehren unverstanden in Euren Ohren herumtollen und Euer Gehirn in krankhafte

Digitized by Google

Wallung versetzen. Nur Wenigen ist es beschieden, auf den Höhen der Menschheit zu wandeln und nicht gelernt, noch construirt kann dieses Uebermenschenthum werden. Als seltenste Gabe, als werthvollstes Geschenk muß es aus einer anderen Region zu uns kommen. Aus welcher? fragt Ihr wißbegierig! Nun — aus jener, welche nur Der verläugnen möchte, der niemals einen Hauch von ihr zu sich herüberwehen gefühlt hat! — Sei es ein kleines Lied oder eine große Symphonie, was Ihr componirt, — ein Meisterwerk wird's nur dann sein, wenn ihm dasselbe Motto gebührt, das der große Beethoven auf die Partitur seiner Missa solemnis schreiben durfte:

Von Herzen — Möge es zu Herzen gehen.

Buchdruckerei Roitzsch vorm. Otto Noack & Co.

Digitized by Google